Nr. 33 17. Jahrgang · 1938 Januar Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Erinnerungen an Cosima Wagner

Von Anna Bahr-Mildenburg

Zum 100. Geburtstag der Herrin von Bayreuth erzählt die berühmte Wagnersängerin aus ihren Erinnerungen.

Als wenn es gestern gewesen wäre, steht mir meine erste Begegnung mit der großen Frau vor Augen! Wenn sie auch zweifelte, ob ich mit meinen 24 Jahren den ungeheuren stimmlichen und geistigen Anforderungen der „Kundry", dieser vielfachen Frauengestalt, gewachsen sein würde, so rief sie mich doch nach Bayreuth, und so stand ich eines Morgens, mitten im Winter war es, regungslos in Wahnfrieds dämmeriger Halle — ohne Blick für das Neue, das mich umgab, und sammelte alle meine Gedanken ein, zu tiefstem Erleben und Erfassen dieser Stunde! Dann kam eine hohe schlanke Frau von weichen schwarzen Gewändern umflossen auf mich zu, körperlos gleitend und doch bei aller Weichheit und Weiblichkeit ungemein entschieden und bestimmt in ihren Bewegungen. Ruhig und abschätzend ging ihr Blick über mich hin, ihr Herz und ihr Verstand zogen ihre Erkundigungen ein. Dann hießen mich ihre Augen willkommen, eine zarte Hand umschloß die meine und stimmte in den Gruß ihrer beredten Augen ein.

Cosima Wagner konnte man nicht täuschen. Sie fand bald heraus, welcher Gegend einer angehörte. Solange sie mit ihrem liebenswürdigen Lächeln zuhörte, brauchte es niemanden bange sein. Ich aber sah auch ihre Mienen zu Eis erstarren, ihre Augen glanzlos, ihre Lippen zu zwei feinen Strichen werden als eine Sängerin ihr einmal in meiner Gegenwart zur Probe die „Isolde" vorsang! Auf einmal ging ihr Gesicht förmlich zu, es wurde unnahbar, kalt, ganz abgestellt. Sie hatte das starke Empfinden für alles Minderwertige im Menschen, und wenn es nun in der Kunst zum Ausdruck kam, so litt sie und ließ es nicht an sich heran.

Als ich dann singend vor ihr stand, da wünschte ich mir nur, es solle kein Ende nehmen, ich fühlte, daß es gut ging, aber ich wollte immer noch geben, noch mehr zeigen, und ich bedauerte nur, daß es in der „Kundry" nicht auch einige hohe „Es" gab, denn auf die kam es mir gar nicht an. Als ich zu Ende war, wagte ich nicht aufzusehen, aber schon stand sie vor mir mit erstauntem, gütigem gerührten Blick, und eine herzliche Umarmung sagte mir, daß ich nicht versungen hatte. Ich sollte im Sommer die „Kundry" singen, und Frau Wagner wollte sie mit mir studieren!

In Hamburg galt ich meiner Ungeschicklichkeit wegen als gänzlich bühnenunfähig. Ich selbst fühlte mich darstellerisch geniert und gehemmt, denn man wollte mir immer konventionelle Bewegungen, „große Wagnergebärden" aufzwingen und das stand alles in Widerspruch zu meinen starken Empfinden, das sich Cosima Wagner wohl offenbarte, als ich ihr meine „Kundry" vorsang und das ihr den Mut gab, es mit mir zu versuchen. Und nun begannen die wundervollen Stunden des Studiums. Zuerst las sie mir die Dichtung vor. Ganz leise, mit gedämpfter Stimme vermochte sie doch jeden Akzent, jede Steigerung zum Ausdruck zu bringen. Dicht neben mir sitzend, griff sie manchmal nach meiner Hand, als wollte sie sich ganz und gar meiner bemächtigen, kaum wahrnehmbar war die Berührung, aber ihr Beben und Zucken ließ mich ahnen, daß die Frau neben mir, von deren Lippen sich fast lautlos die Worte lösten, in diesem Augenblick sich selbst entrückt war, weit weg, in geheimnisvoller Verwandlung „Kundry" geworden.

Nach dieser geistigen Durchdringung der Dichtung ging es dann zur Darstellung der „Kundry". Früh mußte ich mich täglich im „Wahnfried" einfinden. Da war in der Halle schon das „Kundry"-Lager errichtet und zwei Schleier lagen für mich und Frau Wagner bereit. Dort führte mich ihr umgestaltender Geist aus meiner Enge heraus. Nie habe ich einen Menschen gesehen, dessen



Josef Fenneker

Kostümentwurf für Jago zu Verdis „Othello"

(Zum Aufsatz auf Seite 3)

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 18. Januar zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Februar 1938.

Bewegungen so musikgetränkt waren wie die ihren. Es war nicht, wie es so heißt „nach der Musik", nein, Worte, Musik und Gebärde waren bei ihr eins, man wußte nicht, ob die Musik durch sie ertönte, oder ob diese ihren Körper bewegte und belebte — die „große Wagnergebärde", mit der mich mein Regisseur in Hamburg bedrängt und verwirrt hatte, verschwand seit jener Zeit gänzlich aus meinem Leben. Wie sparsam war sie mit den Bewegungen und mit wie Wenig konnte sie so Viel deuten! Mit einer kleinen Wendung des Kopfes einem Senken und Heben der Augendeckel und mit ihren leise tastenden Händen zeichnete sie die letzten, geheimsten Empfindungen in die Luft. Nur selten steigerte sie die Gebärde ins Überlebensgroße, das sie aber auch ohne jede Bewegung machtvoll ausdrückte. Sie bedurfte erst nicht der begleitenden Gebärde, sie war von solcher innerer Größe und Überlegenheit, daß es von ihr wie ein Brand ausgehen konnte, ihr „Enthusiasmus" riß sie selbst und alle, die sie erleben durften, hin!

Im Sommer darauf, im Jahre 1897, als ich die „Kundry" in Bayreuth singen durfte, erlebte ich dann Frau Cosima Wagner wieder ganz anders, wieder ganz neu. Um 9 Uhr früh warteten wir Mitwirkende schon auf sie vor dem Festspielhaus. Alle Fäden des ungeheuren Betriebes liefen in ihren Händen zusammen. Dekorationsproben, Beleuchtungsproben, Kostümproben, alles leitete sie selbst, und wenn sie dann auf der Bühne die Wunder ihrer unbegrenzten Verwandlungsfähigkeit schauen ließ, so saßen die Künstler regungslos bis ins Innerste ergriffen unten im Zuschauerraum. Noch sehe ich die große Frau mit dem schmächtig zarten, ja gebrechlichen Körper mit Speer und Schild die Felsen hinaufstürmen, dann wieder feierlich und ergreifend als Ehehüterin Fricka zürnen und klagen, als Loge herumflackern, als Mime schmieden und wimmern, als Siegmund mit mächtigem Ruck das Schwert aus der Esche ziehen. Jedes Requisit gewann Leben durch sie, hölzerne Schilde wirkten wie Eisen, und wenn sie dann wieder im II. Akt als „Kundry" wie körperlos zu Parsifal hinglitt, so schien sie wie vom Wehen des Schleiers bewegt und getragen. Immer wieder warnte Frau Wagner vor stimmlicher Übertreibung: „Im Ausdruck liegt die Kraft, nicht in der Stärke eines Tones", und sie fügte auch gleich den Beweis hinzu, denn mit ganz leiser Stimme ließ sie da oben lebenswahr Gestalt für Gestalt erstehen. Oberstes Gesetz war es ihr, den Weisungen Richard Wagners, die sie von ihm empfangen, die unter ihrem Einfluß auch wohl niedergelegt wurden, bei der Arbeit mit den Künstlern bis ins letzte zu folgen.

Nach einigen Jahren durfte ich wieder zu ihr, um mit ihr „Isolde" zu studieren. Nach drei Wochen war dieses Studium beendet, und am

Nr. 34 17. Jahrgang · 1938 Februar Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 16. Februar zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. März 1938.

Über das „espressivo" in der alten Musik

Der „objektive" Bach

von **Walter Steinhauer**

Ein neuer Beitrag zur viel erörterten Frage der Wiedergabe barocker Musik. Wir bringen ihn, um die in letzter Zeit erstarrte Diskussion dieses wichtigen Problems durch neue Anregungen zu beleben.

Aus richtigen Voraussetzungen kann man falsche Schlüsse ziehen. Die Tatsache, daß das frühe 18. Jahrhundert noch kein Espressivo im Sinne der Romantik kannte, berechtigt noch nicht dazu, Werke Bachs oder Telemanns in einer Weise zu spielen, die man am treffendsten als „herunterholzen" kennzeichnet. Und doch wird diese Sünde wider den Geist fast täglich getan, Soviel auch in den letzten Jahren über Aufführungspraxis alter Musik geschrieben und geredet worden ist — jemand, der oft Konzertsäle besucht, wird feststellen müssen, daß in diesen Fragen gleichwohl noch größte Unklarheit herrscht, und daß das Problem nach wie vor höchst aktuell und akut ist. Auch in den Kunstbetrachtungen spielt es eine große Rolle. Immer wieder kann man lesen, daß dieser oder jener Pianist seinen Bach mit vorbildlicher „Stiltreue" interpretiert habe. Über solchen vagen Gebrauch des Wortes Stiltreue geht die Erörterung allerdings meist nicht hinaus, und man muß oft argwöhnen, daß von „stilecht" und „notengetreu" oder „werkgerecht" schon gesprochen wird, wenn ein Spieler nicht gerade mit übermäßigem Pedalgebrauch und ständigen dynamischen Schwellungen an der Arbeit war.

Immerhin ist dem gebräuchlichen Vokabular zu entnehmen, daß ein Verlangen nach „Stiltreue" tatsächlich besteht und daß auch die Interpreten sich gern als „Diener am Werk" fühlen. Das war nicht immer so. Und es wird auch nicht immer so bleiben. Denn solch objektivistisches Wiedergabe-Ideal ist allzu deutlich die Errungenschaft eines Jahrhunderts, das dem schöpferischen Genie eine beträchtliche Selbstherrlichkeit und Rücksichtslosigkeit konzedierte; das dem Interpreten die eigenen Kadenzen und Koloraturen immer mehr beschnitt; das dem Publikum nur die Wahl ließ, entweder passiv und gläubig den künstlerischen Offenbarungen zu lauschen oder verständnis- und einflußlos fortzubleiben. „Dienst am Werk" ist eine typische Formulierung der l'art pour l'art-Ästhetik. Jahrhundertelang diente der Musiker dagegen Gott, nicht dem komponierenden Meister. Und Dienst am Staat ist die gebieterisch geforderte, säkularisierte Aufgabe in der Zukunft, auch die des Komponisten.

Aber dies nur nebenbei. Denn solange unser Musikleben sich noch vorwiegend mit den Werken der Vergangenheit beschäftigt, solange wird unser nun einmal gewecktes historisches Bewußtsein auch nach stilgerechter Wiedergabe verlangen. Wir pflegen uns sogar einiges darauf zugute zu tun, daß wir heute um die Aufführungspraxis alter Musik viel besser Bescheid wissen als frühere Musikwissenschaftler, denen derartiges noch gar kein Problem war, und daß wir in den Konzertsälen eine viel „objektivere" Darstellungsweise erreicht haben als die „Hochromantiker", die, unbekümmert nach eigenem Geschmack verfuhren.



Szenenbild vom Polnischen Ballett
Vergl. umstehenden Bericht
(„Lied der Welt" von Palester)
Foto: Weidenbaum, Berlin

Diese Meinung beruht freilich auf einem hartnäckig übersehenen Irrtum. Stiltreue wird mit Notentreue verwechselt. Urtextausgaben gelten gegenüber Bearbeitungen als Heilmittel, und dennoch sind sie bloßes Gerippe. Jeder Musikhistoriker weiß, daß die originalen Notationen — je älter, desto mehr — eine dürftige Abbreviatur der notwendigsten akustischen Merkzeichen sind und daß die schaffenden Meister den Nachschaffenden einen sehr großen Teil dessen überließen, was wir heute als Komponieren bezeichnen. Die Notenbücher schweigen sich völlig aus über zahllose, inzwischen ungebräuchlich gewordene Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis; es macht von vornherein erhebliche Schwierigkeiten, die angemessene Instrumentierung, Stimmenbesetzung, Textunterlegung, Temponahme, Lautstärkendifferenzierung, Diminutionstechnik und ähnliche Besonderheiten rein theoretisch festzustellen. Denn es gab eben damals eine weitgehende Arrangierfreiheit, und jede Aufführung war von einer mehr oder weniger starken örtlichen Überlieferung, oft auch geradezu von Zufällen abhängig.

Auf Grund der Urtexte, deren fragmentarischer Charakter oft mißverstanden wird, konnte auch noch ein weiterer Irrtum entstehen. Die Fehlmeinung nämlich, ältere Musik sei, im Gegensatz zur romantischen des 19. Jahrhunderts, ein- für allemal nicht subjektiv-ausdrucksvoll, nicht leidenschaftlich, sondern stets auf schlichte und gemessene Formklarheit bedacht gewesen. Man liest oft vom überindividuellen Charakter, von der „objektiven Haltung" der gesamten vorklassischen Musik. Wer auch nur halbwegs eine Vorstellung davon hat, mit welcher Gewalt z. B. die Individualität des Komponisten und der Affektausdruck mit Hilfe der Monodie gegenüber dem älteren Motettenstil durchbrach, weiß, daß solche Verallgemeinerungen durchaus verfehlt sind. Während des ganzen Jahrhunderts von Schütz bis Bach sind allenthalben Bestrebungen im Gange, die Errungenschaften des Stile concitato sogar in die Kirchenmusik einzuführen, den choralen Rezitativstil der alten liturgischen Passionen durch das generalbaßbegleitete Opernrezitativ zu ersetzen, Instrumente zur Begleitung der Chöre oder für selbständige instrumentale Introduktionen und Überleitungssätze heranzuziehen, die Arienformen zu benutzen und vor allem den reinen Bibeltext umzudichten, ihn mit lyrischen Einlagen „modo dramatico" zu versehen und in oratorienhafter Weise zu gestalten. Während dieses Jahrhunderts wurden viele Lamentos komponiert, wurde das Tremolo erfunden, und bekanntlich bevorzugte auch Bach das Clavichord vor dem Cembalo, weil auf jenem eine individuellere Tonschattierung möglich war.

Hält man alles dies zusammen, so läßt sich wahrscheinlich machen, daß eine „willkürliche, romantisch-dramatische Bearbeitung" jeglicher Barockmusik dem originalen Werksinn immer noch näher kommt als ein mechanisches, buchstabentreues und nüchternes Abspielen der Urtexte, dessen Haupteigenschaft ein Negativum, nämlich die Angst vor dem Espressivo ist. Es wäre ja auch höchst seltsam, wenn es sich anders verhielte. Steht doch z. B. auch die prunkvolle und überladene Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts zweifellos in engeren Beziehungen zu den pompösen und krausen Bauwerken des Barock als etwa gradlinige Glas- und Stahlbauten.

Diesen Überlegungen gegenüber, die einem fortschrittlichen Musiker von heute keinesfalls sehr behaglich sind, ist es wohl eine Frage von

Nr. 35 17. Jahrgang · 1938 März Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 16. März zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. April 1938.

Gluck und das Theater der Gegenwart

Von Hans-Wilhelm Kulenkampff

Im Zusammenhang mit den Aufführungen zum Gedenken an Glucks Tod vor 150 Jahren ist während der letzten Monate wieder häufig die Frage nach der Daseinsform seines großen Musikdramas auf dem heutigen Theater gestellt worden. Eine Frage, die zunächst einmal als solche begrüßenswert war, weil sie von dem Willen zeugte, keinen gedankenlosen Mumienkult auf der Bühne mehr zuzulassen. Die Antworten, die darauf gegeben wurden, und die Folgerungen für die Praxis sind aber so verschiedenartig ausgefallen, daß wir von einer im Grundsatz eindeutigen Stellungnahme zum musikalischen Theater Glucks in dieser Zeit weiter denn je entfernt zu sein scheinen. Dennoch muß der Versuch einer solchen Entscheidung gemacht werden, soll nicht die Frage selbst durch bloßes Theoretisieren ihren Wert verlieren.

Es kann dabei gleich von vornherein festgehalten werden, daß an der Existenzberechtigung Glucks auf der gegenwärtigen Opernbühne weder von seiten des Theaters noch des Publikums ernstlich gezweifelt worden ist. Nach wie vor gilt sein Musikdrama als das älteste *lebendige* Zeugnis der neuzeitlichen Oper. In gewisser Weise trägt sogar der Festspielcharakter dieser Werke, *ihre repräsentative Linie*, die zuweilen unserer modernen Architektur verwandt erscheint, dazu bei, daß sich ihr Wirkungskreis gerade heute wieder spürbar erweitert. Diese Entwicklung wird vor allem von zwei Seiten — dem szenischen Erscheinungsbild und dem musikalischen Gehalt der Gluckopern — unterstützt, während ihr die dritte Seite, der dramatische Verlauf, zur Zeit noch entgegenzuwirken scheint.

Die szenische Elastizität der Spätwerke (von ihnen ist hier ausschließlich die Rede) gestattet Wiedergaben, die auf nahezu alle Möglichkeiten der Bühne wie der Zuhörerschicht zugeschnitten werden können, ohne in Widerspruch zum Geiste Glucks zu geraten. Vom größten Theater mit allen raumtechnischen, tänzerischen und darstellerischen Mitteln, wie von der kleinsten Bühne, die sich zu sparsamer szenischer und pantomimischer Stilisierung gezwungen sieht, können einheitliche, in sich vollendete Aufführungen fast aller Musikdramen von Gluck (mit Ausnahme der leider ohnehin besonders vernachlässigten „Armida") bewerkstelligt werden.

Die Aufnahmebereitschaft für den musikalisch-seelischen Gehalt der Werke erhöht und verbreitet sich von Jahr zu Jahr im gleichen Maße, wie die allgemeine musikalische Umerziehung, das Gefühl für den reinen Klang, für die Ausdruckskraft des Melodischen, und damit die Abkehr vom flutenden, überkolorierten Harmonieschwall fortschreiten. Kaum jemand wird heute auf die Idee kommen, daß man Glucks Partituren etwa harmonisch „bereichern" oder uminstrumentieren müsse, um ihre theatralische Wirksamkeit zu gewährleisten, wie es seinerzeit für Wagner noch ein selbstverständliches Erfordernis war. Im Gegenteil, die Art und Weise, wie Gluck mit den verhältnismäßig geringsten Mitteln das verhältnismäßig größte Maß an Ausdruck und seelischer Vertiefung erreicht, empfinden wir als vorbildlich und richtunggebend für die schöpferischen Wünsche unserer Zeit.

Somit beschränken sich die auseinandergehenden Ansichten darüber, wie Glucks Werk als lebendiger Bestandteil des deutschen Operntheaters zu erhalten sei, in der Theorie auf das Dramatische und in der Praxis auf das Dramaturgische. Daß es sich dabei aber keineswegs um entscheidende Meinungsverschiedenheiten handelt, sondern lediglich um den Ausdruck einer gewissen Unsicherheit des Theaters infolge unklarer Publikumsvorstellungen, dafür bürgt ein bezeichnendes Beispiel aus der jüngsten Zeit.

Eine große deutsche Opernbühne brachte 1934 Glucks „Orpheus und Eurydike" in einer vorbildlichen Einrichtung nach der Pariser Fassung heraus, musikalisch und dramatisch so originalgetreu wie nur möglich. Die Inszenierung war ein Ereignis, sie wurde im ganzen Reich stark beachtet und erhielt sich verhältnismäßig lange auf dem Spielplan. Vor wenigen Wochen führte nun die gleiche Bühne als Beitrag zu den Gluckfeiern eine Neuinszenierung und -einstudierung der „Iphigenie in Aulis" auf, und zwar nach der Bearbeitung Richard Wagners von 1844. Obgleich man sich der Problematik dieser Fassung wohl bewußt war und sie auf der musikalischen Seite weitgehend zu mildern suchte, glaubten Regisseur und Dirigent doch von ihr ausgehen zu müssen, „da sie die dramatischen Intentionen Glucks reiner verwirklicht, als es diesem selbst möglich war".



Bühnenbild zu Glucks „Iphigenie in Aulis"
von Gerd Richter
(Hamburger Staatsoper)
Foto: Schmiedt, Hamburg

Dieser Vorfall bestätigt die auch sonst zu machende Erfahrung, daß Gluck heute noch vielfach auf dem Gebiet angefochten wird, wo er einst als Reformator, ja Revolutionär gewirkt hat. Die Einheitlichkeit und Konzentration der Handlung, mit der Gluck und Calzabigi den Hauptschlag gegen die schematische Episodentechnik Metastasios führten, ruft beim modernen, effektgewöhnten Opernbesucher jenes nervöse Unbehagen hervor, das sich in dem enttäuschten Wort äußert: „Es passiert ja nichts!" Kann dieses nun einmal zeitbedingte Gefühl noch durch geschickte Striche, Raffung der Ballettsuiten und gute Bewegungsregie unschwer gebannt werden, so ruft ein anderer Einwand schon seit 100 Jahren den Bearbeiter auf den Plan.

Gemeint ist die landläufige Kritik an der Lösung tragischer Verwicklungen durch den *deus ex machina* im Barockdrama. Gluck hat diese Form bis zum Ende seines Schaffens beibehalten, weil sie seinem Grundgefühl vom irrationalen Wesen der Tragödie entsprach. Dem bürgerlichen Drama des 19. Jahrhunderts war die barocke Anschauung gerade entgegengesetzt, und man erklärte sie bei Gluck, den man sonst in so vielen Punkten für sich in Anspruch nehmen mochte, als eine rein äußerliche Konzession an den gesellschaftlichen Geschmack seiner Zeit, dessen Oberflächlichkeit keine „echte" Tragik zuließe. Damit rechtfertigten sich die zahlreichen dramaturgischen Umbiegungen der Opernschlüsse Glucks, unter denen Wagners Neukomposition im dritten Akt der „Iphigenie in Aulis" am bekanntesten geworden ist. Vom Standpunkt ihrer Zeit aus hat die Wagnersche Bearbeitung tatsächlich „die dramatischen Intentionen Glucks reiner verwirklicht". Der Umstand aber, daß auf dem gegenwärtigen Theater — ja, wie das Beispiel zeigte, zuweilen sogar auf der gleichen Bühne — Originalfassungen und Umarbeitungen Gluckscher Opern nebeneinander vorkommen, bestätigt die herrschende Unklarheit über die Frage, was denn eigentlich für uns heute verbindlich, weil unseren eigenen Grundanschauungen entsprechend ist.

Es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß die Deutung, die das 19. Jahrhundert gegenüber

Nr. 36 17. Jahrgang · 1938 **April** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 13. April zur Ausgabe. Die nächste erscheint Ende Mai als Doppelnummer Mai/Juni 1938.

Österreichs Beitrag zur deutschen Musik

von Heinrich Strobel

Das deutsche Volk hat in überwältigender Einstimmigkeit dem Führer für die Vereinigung Österreichs mit Deutschland gedankt. Die deutschen Musiker sind von dieser welthistorischen Tat besonders beglückt. Ein Reich umschließt nun die Heimat von Bach und Mozart, von Beethoven und Bruckner.

Unter den Geistesmächten, welche in den Zeiten der Trennung ein unzerreißbares Band zwischen Deutschland und Österreich knüpften, ist die Musik die stärkste. Man versuche sich einmal vorzustellen, daß in der öffentlichen und privaten Musikpflege die Namen Haydn, Mozart, Schubert Bruckner fehlten. Das wäre nicht denkbar. Was Deutsch-Österreich in den letzten anderthalb Jahrhunderten an musikalischen Werten geschaffen hat, ist zum festen Besitz der Nation geworden. Mehr noch: Österreich hat uns (und damit der ganzen Kulturwelt) den Begriff der musikalischen Klassik geschenkt.

Wohl erlebten wir im vorigen Jahrhundert den gewaltigen Aufschwung der musikalischen Romantik mit ihrem Gipfel in Wagner, wohl setzte sich in der heutigen Generation eine Bewegung durch, die an die mittel- und norddeutsche Musiktradition früherer Jahrhunderte anknüpft. Ist darum die Gültigkeit der Wiener Klassik geringer geworden? Gestehen wir es ein: das klassische Ideal, wie es Mozart und Haydn verwirklichten, bleibt tiefste Sehnsucht.

Die musikalische Klassik ist ein naturbedingtes Geschöpf des österreichischen Kulturraums. Sie prägte für die gesamte Welt den Begriff des Musiklandes Österreich. Sie ist von der Entwicklung her gesehen die Krönung eines durch die Jahrhunderte fortwirkenden musischen Schaffens. So wesentlich die höfisch-musikalische Kultur des habsburgischen Österreich von fremden Kräften getragen wurde — Namen wie Hofhaimer, Gallus, Lechner beweisen, mindestens für das 16. Jahrhundert, wie stark der heimische Genius sich auch in der Zeit der „Überfremdung regte. Im 17. Jahrhundert freilich dominierten die Italiener ausschließlich. Die heimischen Musiker, soweit sie überhaupt hervortraten, unterwarfen sich dem modischen Stil. Immerhin ist zu bedenken, ob nicht gewisse Eigentümlichkeiten der Wiener höfischen Oper doch auf bodenständige Einflüsse zurückzuführen sind — das Streben nach dramatisch wahrhaftigem Ausdruck und die starke Verwendung des Chors. Unter den Italienern lebte auch ein strenger österreichischer Meister wie Fux, der zum Lehrmeister der folgenden Generation wurde. Es ist bezeichnend für das künstlerische Ansehen der damaligen Wiener Oper, daß Gluck von ihr aus seine Opernreform ins Werk setzen konnte. Man muß auch daran erinnern, daß sich unter den heimischen Meistern dieser Epoche der berühmte Geiger Heinrich Ignaz von Biber befindet, dessen eigentümliche Werke in unseren Tagen wieder lebhaften Widerhall fanden.

In jedem Fall hat die Periode der Überfremdung eine wichtige Funktion für die spätere nationale Entwicklung. Sie schuf die Voraussetzungen. Der musikalische Boden war aufnahmefähig genug, um die verschiedensten fremden Anregungen zu verarbeiten. Vom Süden drängte die Opernkunst der Italiener heran, vom Osten die Tanz- und Liedweise der dort beheimateten Völker, vom Norden der strenge kontrapunktische Stil (wie ihn Fux vertritt). Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts die italienische Oper verblaßte, als der Kontrapunkt erstarrte oder sich in „galante Manier“ verlor, da brach die österreichische Saat auf.

Man hat einstmals viel von der Bedeutung der Wiener Schule für die große Stilwandlung, die zur Klassik führte, gesprochen. Später sank der Ruhm der Monn und Wagenseils zugunsten der „Mannheimer“ (die übrigens auch zum größten Teil aus der deutschen Ostmark stammten). Ihre lokale Wichtigkeit als Vorbereiter des klassischen Stils ist unbestreitbar.

Haydn ist ohne sie nicht denkbar. Unter den drei Wiener Klassikern ist Haydn derjenige, der am engsten mit dem ancien régime verbunden bleibt. Mozart entflieht aus Salzburg dem Zwang des höfischen Dienstes, den Haydn geduldig erträgt. Und Beethoven, der vom Rhein zur Donau hinabsteigt, unterwirft sich die Wiener Gesellschaft, die dem Genius des Meisters in erstaunlicher Weise aufgeschlossen ist.

Aus einer tief im heimischen Wesen ruhenden Freude an der Sinnenwelt, aus einem durch Jahrhunderte musikalischer Zucht erwachsenen Gefühl für Maß und Klarheit erwuchs das Werk der Wiener Meister. Das größte Wunder geistiger Synthese, das die Musikgeschichte kennt, ist Mozart. In einem Schaffen, das nur dreieinhalb Jahrzehnte umspannt, wird alles zusammengefaßt, was ein Jahrhundert musikalischer Entwicklung hervorbrachte, und zugleich werden in den Bereich ewig gültiger Kunst jene neuen Kräfte erhoben, die sich seit langem im heimischen Boden regten. Die Synthese erstreckt sich auf die Oper wie auf auf die Instrumentalmusik. Aus tausend Quellen italienischer Opernkunst erstehen die deutschen Meisterwerke „Figaro“ und „Don Giovanni“. Aus der Vorstadtatmosphäre des Wiener Singspiels und der Zauberposse erblühen „Entführung“ und dann „Zauberflöte“ — jenes Werk, das Mozarts Bühnenschaffen beschließt, reicht vom unbefangenen Vorstadtlied (Ein Mädchen oder Weibchen) bis zur höchsten Kunstform der Polyphonie (Choralfuge während der Wasser- und Feuerprobe der Liebenden). Diese Kraft zur Synthese, zur Umformung alles Zeitbedingten ins Ewig-Gültige, diese Fähigkeit zur Eindeutschung des von außen Herausströmenden verbindet sich mit einem Sinn für einfachste, klarste Formung — und diese Verbindung ist die wesentlichste Eigentümlichkeit des österreichischen Musikertums.

Auch Haydn besitzt diese Kraft der Synthese. Freilich in ganz anderer Art. Diese besinnliche Natur, in ihren Lebensformen viel konservativer, wohl auch „altmodischer“ als Mozart, setzt sich immer wieder mit der Satzkunst der barocken Tradition auseinander. Aber die musikalische Substanz ist in einer Weise volkhaft, wie bei keinem andern deutschen Meister. Haydns Werk ist von der „edlen Einfalt“ echter Klassik erfüllt. Es ist volksnah, volkstümlich auf der höchsten Höhe der Kunst.

Daß Beethoven nicht Haydn und Mozart „zusammenfaßt oder „überwindet“, braucht man heute nicht mehr zu sagen. Beethoven ist ein neuer Typus: die unumschränkt wirkende Künst-



Ein Platz in Wien zur Zeit der Klassiker
Stich aus dem Jahre 1790 Foto: Preuß. Staatsbibliothek

Nr. 37 17. Jahrgang · 1938 — Mai/Juni — **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Schematismus der Konzertprogramme

von Dr. Jürgen Petersen

Es ist eine vielerörterte Frage, in welcher Form und mit welchen Mitteln das zeitgenössische Musikschaffen im Rahmen des laufenden Musikbetriebes sinnvoll eingeordnet und lebendig gemacht werden kann. Man schlägt „gemischte“ Programme vor, in denen neben dem überkommenen klassisch-romantischen Erbe jeweils mindestens ein zeitgenössisches Werk zur Aufführung kommt, damit auch dem breiten Publikum sozusagen in vorsichtiger Dosierung das Neue zusammen mit dem Bekannten geboten wird. Andere verlangen ausgesprochen zeitgenössische Abende, deren Publikum sich von selbst nach den für diese Musik besonders Interessierten auswählt. Wieder andere befürworten den Gedanken des zeitgenössischen Musikfestes, auf dem sich die Spreu vom Weizen vor einem mehr oder weniger fachlich bestimmten Auditorium scheiden soll. In jedem Fall aber bleibt die lebendige Pflege zeitgenössischer Musik ein Problem, bei welchem das Publikum eine ausschlaggebende Rolle spielt. Die Frage lautet ganz einfach: Wie interessiert man eine breite Hörerschicht für das musikalische Schaffen der Gegenwart? Und diese Frage stellen, heißt zugleich Antwort auf eine zweite Frage suchen (die der ersten freilich vorauszugehen hätte): Wie verhält das Publikum sich überhaupt gegenüber der Programmgestaltung unserer Konzerte? Diese Frage bedarf unseres Erachtens einmal einer grundsätzlichen Erörterung. Erst von ihrer Klärung läßt sich ein fruchtbares Ergebnis der Diskussion auch über die Frage „Publikum und zeitgenössische Musik“ erwarten.

Das äußere Bild der Konzerte in den deutschen Städten berechtigt, das kann im Grundsätzlichen gesagt werden, in keiner Weise zu pessimistischen Folgerungen. Die musikalischen Veranstaltungen, mindestens die repräsentativen Konzerte sind durchweg gut besucht, in einer ganzen Reihe deutscher Städte sind die winterlichen Sinfonie-Konzerte nahezu ausabonniert und somit jedenfalls finanziell gesichert. Daß dies nicht immer für die kleineren Solistenabende, vor allem in Berlin, gilt, liegt in der besonderen Struktur dieser Veranstaltungen, aber auch an dem noch immer, einfach der Zahl nach, ungesunden Übermaß solcher Abende. Im übrigen aber hat die Musik ihr Publikum keineswegs verloren.

Wer jedoch mit einiger Regelmäßigkeit Konzerte besucht, kann bemerken, daß sich der Zustrom deutlich nach Graden verändert und zwar jeweils gemäß der Programmankündigung: das Publikum sucht das Bekannte, es strömt zu den „großen Nummern“. Gewiß mag in besonderen Fällen der Name des Solisten oder des Dirigenten seine Anziehungskraft ausüben: solange das künstlerische Leben unter den besonderen gesellschaftlichen und zivilisatorischen Voraussetzungen steht, die eine jahrhundertelange Entwicklung geschaffen haben, wird die Erscheinung der prominenten künstlerischen Persönlichkeit immer wieder ihre Wirkung tun. Aber im Verlauf der regelmäßigen, vor allem der zyklisch eingerichteten Konzerte bestimmt doch die Art des jeweiligen Programms ausschlaggebend die Stärke des Besuches. Und dabei ergibt sich nun, daß das Publikum mit einer erstaunlichen Zähigkeit an einem bestimmten Umkreis musikalischer Standardwerke festhält. Es ist vor einiger Zeit, um ein Beispiel zu nennen, untersucht worden, welche Beethovensinfonien „ziehen“ und welche nicht. Das Ergebnis lautete: alle „ungraden“ Sinfonien ergeben volle Kassen, die Ankündigung einer „graden“ Beethovensinfonie beeinträchtigt den Besuch und damit das finanzielle Ergebnis. Für jemanden, der ohne Kenntnis der Verhältnisse diese Situation betrachtet, würde sich daraus die logische Folge ergeben, daß das Publikum eben die Zweite, Vierte, Sechste und Achte Sinfonie genügend kennt, daß es daher ein natürliches Interesse hat, die übrigen Werke zu hören. Aber es ist ja, wie man weiß, das genaue Gegenteil der Fall: die Reihe der „stilleren“ Sinfonien besitzt nicht annähernd die gleiche Anziehungskraft. Auch der traditionelle Beethoven-Zyklus der Berliner Philharmoniker in diesem Winter, dessen Durchführung im übrigen seinem künstlerischen Wert nach durch die Persönlichkeit des Dirigenten Carl Schuricht in jeder Weise gewährleistet war, hatte beispielsweise nur einen Teil der Beethovensinfonien gebracht. Es fehlten, wenn ich nicht irre, die zweite und die vierte Sinfonie. Daß es gerade diese beiden waren, ist im Zusammenhang mit dem oben Gesagten kennzeichnend. Auch wenn dieser Zyklus im strengen Sinne ein Mozart-Beethoven-Zyklus war, so bleibt es doch immerhin ein kennzeichnendes Symptom, daß man sich selbst hier zur Aufführung sämtlicher Beethovensinfonien nicht entschließen konnte.

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 12. Juni zur Ausgabe. Die nächste erscheint als Doppelnummer Juli/August 1938.

Es ist auffällig, daß auch die Reihe der Gastdirigenten und der prominenten Solisten, die im Laufe des vergangenen Winters Sonderkonzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester hatten, ihre Programme immer wieder mit einem bestimmten Kreis von Werken bestritten. Dieser Kreis scheint nach geheimnisvollen, nicht auszutastenden Gesetzen gezogen zu sein; wer sich außerhalb seiner bewegt, macht auf besondere Weise von sich reden, er „exponiert“ sich. Die Zahl der gängigen Werke ist, im Verhältnis zur tatsächlich vorhandenen Literatur so abgegrenzt, daß man sie ohne Schwierigkeit wenigstens in ihren markantesten Beispielen aufzählen kann. Sie gehören zeitlich fast durchweg dem 19. Jahrhundert an: Beethoven wurde schon genannt; von Schubert sind es die Unvollendete und die C dur-Sinfonie, von Weber zwei oder drei der bekannten Ouvertüren, von Schumann das a moll-Klavierkonzert (weniger dagegen die Sinfonien), von Brahms die Erste Sinfonie, das Violinkonzert und das d moll-Klavierkonzert, von Tschaikowsky die Vierte, Fünfte und Sechste Sinfonie. Richard Strauß wäre etwa mit „Till Eulenspiegel“ und „Don Juan“ zu nennen. Daneben gibt es eine Reihe von Meistern, die noch nicht die volle Breitenwirkung beim Publikum erreicht haben;



Das neue Dessauer Theater
Der erste Theaterbau des nationalsozialistischen Deutschland
(Siehe den Bericht auf Seite 2)

Neues Musikblatt

Die Franzosen vor Nizza

Eine unbekannte Jugenddichtung Richard Wagners

Von Helmut Lingsch

Erst sehr spät hat die Wagnerforschung sich auch den Frühwerken zugewandt und all das ernsthaft betrachtet, was Wagner selbst aus späterer Lebensschau heiter als „Jugendsünden" abtat. Uns vermag die Betrachtung dieser Entwürfe manchen Keim späterer Blüte enthüllen, manchen Hauch seines feurigen Geistes spüren lassen, — wenn wir nur nicht hier schon künstlerische Offenbarung erwarten und Angst haben, uns mit einem „Operntext" zu beschäftigen. Einen merkwürdig langen Weg hat unter den vergessenen Frühwerken *„Die hohe Braut"* durchgemacht: vom Entwurf 1836 über die Versausführung 1842 zur Inhaltserklärung 1848.

Der Anfang führt uns in jenen Lebensabschnitt, in dem der Magdeburger Kapellmeister sich mit aller Gewalt aus der Enge der Verhältnisse zur großen Künstlerlaufbahn emporschwingen will und zunächst dem Vorbild der Auber-Scribeschen tragischen Oper nachstrebt. Er las den erst drei Jahre vorher (1833) erschienenen geschichtlichen Roman „Die hohe Braut" von Heinrich König. Über diese Lektüre schreibt er später: „Alles was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang. Einen vollständigen Entwurf davon schickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Komposition zuweisen zu lassen." Im Herbst 1836 war der erste Brief an Scribe abgegangen und blieb ohne Antwort. Im Dezember schreibt Wagner an Schumann über seine Pläne mit der Bitte um Unterstützung: „Ich will einen kühnen Sprung machen und mich nach Paris wenden." Im Frühjahr 1837 sendet er unverdrossen die Partitur vom „Liebesverbot" an Scribe und erinnert an den ersten Brief. Endlich kommt ihm Nachricht zu, daß Scribe den ersten Brief nicht erhalten habe. Sogleich schickt Wagner eine ältere Abschrift seines Entwurfes und durch Vermittlung seines Schwagers Avenarius erfährt er, daß Scribe sich höflich anerkennend geäußert, ja wohl sogar den I. Akt des Entwurfes gelesen hat. Als aber Paris sich nicht weiter rühret, wendet sich Wagner im November 1838 an Lewald in Stuttgart, berichtet ihm seinen Versuch, „sich eine Tür zum Eingang in eine größere Welt zu sprengen", bittet ihn, Scribe zu einer Erklärung zu veranlassen und fügt noch eine Abschrift des Textes bei mit der launigen Notiz: „Gefällt Ihnen oder ihm das Sujet nicht, mein Gott, so bin ich gleich mit einem anderen da." Das ist der Rienzi, von dem sogar der I. Akt schon komponiert ist, und der schließlich „Die hohe Braut" zunächst in Vergessenheit geraten läßt.

Die Oper spielt im Königreich Piemont. Man schreibt 1793. Die französische Revolutionsarmee naht. I. Akt: Die Tochter des Marchese Malvi, Bianca ist in den jungen Jäger Guiseppe verliebt. Aber Bianca soll den Grafen Rivoli heiraten. Guiseppe tritt beim ländlichen Fest dem Rivoli entgegen. Der Räuber Sormano rettet Guiseppe aus der Bedrohung durch die Soldaten in die Berge. II. Akt: Rachegelöbnis der Verschwörer auf dem Gipfel der Seealpen. Guiseppe wird ihr Führer. III. Akt: Im Schloß. Sormano und Guiseppe sind gefangen worden. Bianca faßt den Entschluß, sich für den Geliebten zu opfern. Sie will Rivoli heiraten, wenn der Marchese Guiseppe befreit. IV. Akt (später Verwandlung des III. Aktes): Vor der Festung. Die Gefangenen erwarten ihre Hinrichtung. Durch eine List entkommen sie in Eremitenkleidern. V. Akt: Bianca und Rivoli ziehen zur Trauung in die Kathredale von Nizza. Sormano und Guiseppe, die sich unter dem Volk befinden, vereinigen sich im Racheschwur gegen die Adeligen. Da kommt die französische Armee. Rivoli fällt. Bianca sinkt in Guiseppes Armen zusammen. Sie hatte Gift genommen. Guiseppe stürzt sich auf die Franzosen und stirbt unter den ersten Schüssen.

Die meisten Szenen kommen in Königs Roman vor. Wagner zieht sie mit angeborenem Bühnensinn zusammen. Besonders glücklich ist die Exposition angelegt. Ohne Vorbild im Roman aber ist der große Freiheitsaufbruch des II. Aktes: symbolisch auf die höchste Alpenspitze gelegt und mit dem Übergang vom nebligen Dämmern zum Frührot ausgestattet. Später noch vergleicht Wagner das (nun ganz andersartige) Freiheitsstreben im Tannhäuser mit den Gefühlen, „die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden". Bei König aber treffen sich die Verschwörer in Hütten und Schluchten, ihre Reden sind nicht ohne absichtliche Komik. Auch der V. Akt entspricht szenisch genau dem Roman, nur ist das nicht der Schluß. Bianca und Guiseppe sterben gar nicht, sondern in einem 6. und 7. Buch ist dem Jäger Gelegenheit gegeben, seine schon am Anfang bei einem Deutschen Baron begonnene Schule „guter Manieren und nützlicher Einsichten" durch weitere Bildung zu vervollkommnen, ein umsichtiger Offizier zu werden, kluge Gedanken niederzuschreiben und am Schluß, innerlich gebildet, seine durch Geburtsadel „hohe Braut" heimzuführen.

Denn Wagner entnimmt dem Roman nur den notwendigen Rohstoff, das eigentliche bewunderte Vorbild ist „Die Stumme von Portici", ihr Einfluß ist namentlich im II. Akt unverkennbar, und was Wagner über sie schreibt, gilt nun für seinen eignen Text: „Diese stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen, Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben … gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und Heroismus." Daneben stellt Königs Buch einen Bildungsroman mit Gustav Freitagschem Ideal dar. Sein ehrenwerter Roman macht plötzlich einen belustigenden Eindruck, wenn man ihn mit Wagners Personen und Handlungen vergleicht. Wagners Guiseppe will in düsterem Trotz die Stimme der Natur gegen Rang und Geburt verfechten, und ohne Feigheit alle Schranken zertrümmern. Königs Held vermag „mit ruhigem Anstand" zu reden und Rivoli vorzuschlagen: „Den Tanz gebe ich auf, Herr Graf, aber ich rathe Ihnen, geben Sie das Fräulein auch auf." Bianca erkennt ihren Weg, in tapferer Entschlossenheit und schmerzlicher Entsagung Liebe und Leben für den Geliebten zu opfern und so durch Seelenadel „eine hohe Braut" zu sein. Königs Bianca will in „bebender Entschlossenheit" mit Hilfe einer Freundin Guiseppe retten und sinkt in allen leidenschaftlichen Szenen dem Vater ohnmächtig in die rettenden Arme.

Wenn nun auch bis 1838 aus den Verhandlungen mit Scribe und Lewald nichts wurde, so ist doch damit die Geschichte des Textes nicht beendet. Als Wagner 1842 zur Einstudierung des „Rienzi" aus Paris nach Dresden zurückkehrte, kann er bald seiner Frau melden, daß von den Sängern Tichatschek und die Schröder-Devrient sehr fleißig sind, „und alles war nur über die Faulheit Reißigers einig. Nun, dieser Faulheit will ich schon abhelfen." Und diese Abhilfe ist nach wenigen Tagen gefunden. Am 25. Juli 1842 schreibt er: „Reißiger habe ich nun ganz in meiner Tasche — ich habe ihm mein Opernsujet von der „hohen Braut" geschenkt. Als ich es ihm gestern vorlas, war er außer sich, ganz Feuer und Flamme; dafür soll er tüchtig fleißig sein." In jeder Probe bekam Reißiger eine Seite „leichter Opernverse", und Wagner schreibt später, daß er diese ihm nun eigentlich fernstehende Arbeit nebenbei ausführen konnte, weil er sich damals „von (seinem) Grundwesen so heiter abgezogen und auf das Praktische gerichtet aufgelegt fühlte".

Nun ist soviel richtig, daß diese Verse mit den Musikdramen keinen Vergleich aushalten, und daß man deutlich spürt, wie Wagner versuchte, sich diese Nebenarbeit bequem zu machen. Trotzdem lohnt sich ein näheres Hinschauen namentlich auf den Wortschatz, wenn man bedenkt, daß diese Versausführung jetzt hinter dem fertigen Rienzi und Holländer und dem gerade entworfenen Tannhäuser steht.

Neben Blankversen stehen gereimte Strophen, in denen das „Sächsische" nur ganz flüchtig durchschimmert: hört   Schwert, ziehn   mühn, Kameraden   Soldaten. Schon Glasenapp weist darauf hin, daß sich das besondere Wort „Hochgebot" hier zum letzten Mal findet: freilich ist es im Rienzi der Kirche und der Ehre Hochgebot, im Holländer das der Treue und hier das der Rache, einem Lieblingswort dieses Textes. Wie im Rienzi wird der „Allmächtige" angerufen; aber in Biancas Gebet: „O stärke mich, du Engel rein! Laß deinen Schutz mir nahe sein", spürt man die Nähe zum „Holländer". Auch singt Guiseppe: „Ein Engel wars, der mich vom Tod erlöst", und Sormano ruft aus: „Was gleicht der Treue einer Frau an Kraft!"

Dieses Heft des „Neuen Musikblattes" gelangte als Doppelnummer Juli/August am 6. August zur Ausgabe.



Gambenspielender Engel aus Aachen

Foto: O. Emmel, Frankfurt a. M.

Nr. 39 17. Jahrgang · 1938 **Dezember** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Opernbuch und Libretto

Von **Dr. Karl Joachim Krüger**

Vorweg: Die romanische Oper kennt keinen Dichterkomponisten, sie kennt keine bewußte Arbeitsgemeinschaft zwischen einem Musiker und einem echten Dichter (Molières Ballettkomödien für Lully gehören nicht in den Bereich der hohen Dichtung), sie kennt nicht die Tatsache, daß ein schon auf der Sprechbühne erprobtes Wortkunstwerk mit Haut und Haaren komponiert wird (Salome, Elektra). Als Debussy (Pelléas) und Dukas (Ariane) solche Werke schaffen, tun sie es im Widerspruch zum Typ der „romanischen Oper", nicht – wie Strauß — in konsequenter Weiterführung des deutschen Musikdramas.

*

Die Florentiner Aristokraten dachten, als sie die Oper „begründeten", die antike Tragödie zu erneuern. Während der Opernkomponist also ganz neu ansetzen mußte, befand sich der Dichter in einer Jahrtausende alten Tradition. Er war beider Herrscher in dieser Arbeitsgemeinschaft. Wäre das nicht so gewesen, so hätte sich der damalige deutsche Dichterfürst, Martin Opitz, wohl kaum mit der Einführung der Oper in Deutschland abgegeben. Nach knapp 150 Jahren hat sich das Bild völlig verschoben. Das gesungene Wort hat die Romanen, in deren Händen die Geschicke der Oper so gut wie ganz ruhten, so sehr verzaubert, daß sie über dem Singen das Gesungene fast vergaßen. Der Sänger triumphierte. Es bedurfte der gewiegtesten Formkünstler, um immer wieder neue Gesangsmöglichkeiten zu entdecken. Trotzdem versandete die Oper im ödesten Einerlei. Aus der wiederentdeckten antiken Tragödie war das Libretto, das Büchlein, geworden. Da steht der Deutsche Gluck auf, um das Verhältnis von Wort und Ton neu zu regeln, und zwar zugunsten des Wortes! Man bedenke: ein deutscher Musiker versucht das in Wien und Paris . . . Wenige Jahre später spricht der Deutsche Mozart von der Poesie als der „gehorsamen Tochter der Musik"! In diesen Jahren gabelt sich der Weg der Oper endgültig: der eine Strang führt weiter auf der Straße des Librettos, der andere bricht auf zum Ziele des Opernbuches und der Operndichtung.

Mozart hatte das Glück, in Da Ponte einen Librettisten gefunden zu haben, der auf jeden Fall routiniert und sogar dichterisch nicht unbegabt war. „Figaro" wird immer eines der besten Libretti und mehr als das bleiben. Da die Stärke des romanischen Theaters stets das affektvolle Spiel und die wohllautende Stimme gewesen ist, so mußten diejenigen Schöpfungen am besten gelingen, in denen diesem Verlangen Genüge getan wird, d. h. die opera buffa und die heroische Oper. In der Tat wird man im Bereich der romanischen opera buffa, soweit sie musikalisch auf der Höhe steht, kaum ein verfehltes Libretto finden, und auch die Affektoper weist beachtliche textliche Leistungen auf. Es genügt, an Carmen, Rigoletto, Aïda, Othello und Bohème zu erinnern. Nur ein Stil, bei dem das Wort lediglich als Unterlage für belcanto gewertet wird, konnte Opern durchsetzen, deren Libretti Erzeugnisse vom Schlage des Troubadours oder Maskenballes sind. Im Deutschen ist so etwas glatt unmöglich: das Buch zu Webers Euryanthe ist bestimmt nicht schlechter als Cammeranos Troubadour, aber Euryanthe hat Weber selbst in die Linie des Musikdramas gestellt, und zu solch einer Anschauung vom Wesen dramatischer Musik paßt dieser Text nicht.

Beethoven hat bekanntlich einmal gesagt, so „elendes Zeug" wie Figaro hätte er nie komponieren können. Hier taucht eine ganz andere „Weltanschauung" von der Oper auf. Mit Fidelio beginnt die Geschichte der deutschen Oper, mit dem Freischütz ist der erste Gipfel erreicht. Es ist zu wenig beachtet worden, daß die Klagen über schlechte Textbücher fast immer nur von Deutschen ausgestoßen wurden und werden. War denn in Deutschland niemand fähig, ein gutes Libretto zu schreiben? Hierauf muß zweierlei geantwortet werden; erstens: während in Frankreich und Italien die Librettisten den Musikern gleichgeachtet waren und stattliche Tantièmen bezogen, fehlte in Deutschland jeder geldliche Anreiz, Opernbücher zu schreiben; zweitens: auch in der Bewertung der Oper ist Deutschland das Land der Gegensätze. Das Land der zahlreichsten Opernbühnen der Welt ist immer wieder gegen die künstlerische Berechtigung der Gattung Oper äußerst skeptisch gewesen.

So gesellte sich für den Librettisten zu der soziologischen Benachteiligung noch sehr leicht der Makel künstlerischer Minderwertigkeit. Die gleiche Auffassung war aber im gesamten Zeitalter des Rationalismus herrschend. Für sein Oberhaupt Gottsched kam die Oper gleich nach dem Hanswurst. Hier den ersten Wandel geschaffen zu haben, ist das Verdienst Wielands und Goethes, die am Opernbuch eifrig mitgearbeitet haben. In Goethes Briefen an den Komponisten Kayser stehen die noch heute maßgebenden Äußerungen über das Opernbuch. Wichtiger als die Arbeiten der beiden Weimarer war aber die moralische Hebung, die dem Opernbuch durch ihre Stellungnahme zuteil wurde. Es ist kein Zufall, daß Wieland und Goethe in so achtungsvollem Verhältnis zu Gluck standen. Die tiefschürfende Opernästhetik Wielands und Goethes legt nun die Bahn frei für die Romantik. Für die Romantik als Kunst wie als Lebensgefühl spielt die Musik eine besondere Rolle. Der höchste Sinn einer Weltenharmonie erschließt sich der Romantik in der „Idee des Musikalischen". Die Romantik erstrebt die Universalität, sie will nicht die Künste in der Vereinzelung, sondern das Gesamtkunstwerk. „Die deutsche romantische Oper erhält ihre besondere historische Bedeutung dadurch, daß in ihr allein als dem von Hoffmann wie von Weber gleichermaßen ersehnten Gesamtkunstwerk ein Grundverlangen des romantischen Wesens Erfüllung finden konnte und finden sollte: die Sehnsucht nach künstlerischer wie allgemein menschlicher Vollkommenheit." War die Lage aber so, dann durfte das gesungene Wort der romantischen Oper nicht das Libretto-Geplapper sein, sondern mußte dichterische Werte besitzen. Die „Literarisierung" des Librettos zum Opernbuch ist also eine Grundvoraussetzung für die Verwirklichung der romantischen Oper. Das Gesamtkunstwerk

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 20. Dezember zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Januar 1939.
Das „Neue Musikblatt" ist seit dem Doppelheft Nr. 36 (Juli/August) vorübergehend nicht erschienen, nimmt aber jetzt das regelmäßige Erscheinen wieder auf. Selbstverständlich wird für das Vierteljahr (September/November) kein Bezugspreis berechnet.



Werner Egks „Peer Gynt" an der Berliner Staatsoper
Käte Heidersbach als Solveig **Matthieu Ahlersmeyer** als Peer Gynt
Foto v. Kutaws

Nr. 40 18. Jahrgang · 1939 Januar Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Vom Berliner Phonogramm-Archiv

Forschungen mit der „Quietschkommode“

Von **Dr. Marius Schneider**

Es gibt wohl nur wenige Institute, die sich auf einer so schmalen Lebensbasis zu entfalten vermögen, wie das Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde in Berlin. Das Geld reicht gerade aus, um das vorhandene Material zu erhalten bzw. bearbeitbar zu machen. Erwerbungen können wir nur insofern machen, als wir das Aufnahmematerial stiften. Alles andere hängt vom Idealismus der Forscher ab, die sich der Mühe des Phonographierens ohne Entgelt unterziehen wollen. Trotzdem ist es gelungen, nach und nach ein reiches Musikmaterial aus aller Welt zu sammeln und der musikethnographischen Forschung nutzbar zu machen. Zahlenmäßig steht unsere Materialsammlung auch heute noch an der Spitze aller Archive dieser Art. In der Qualität jedoch sind große Anstrengungen notwendig, um das zur Zeit von der Forschung geforderte Niveau zu halten. Wir haben nicht den Vorteil, Naturvölkersitze in relativer Nähe zu haben, wie das z. B. für die Archive der Vereinigten Staaten der Fall ist. Wir haben auch keine Kolonien mehr, in denen die wissenschaftliche Arbeit durch den Schutz und die Förderung eigener staatlicher Organe erleichtert wurde. Schließlich ist es bis jetzt leider nur wenigen ernsten und eigentlichen Fachleuten möglich geworden, draußen zu arbeiten

Mehr und mehr mußte sich unsere Forschungstätigkeit auf reine Archivarbeit beschränken. Dies hat der Feldarbeit gegenüber große Nachteile. Aber es hat nicht *nur* Nachteile. Es gibt Fragen — besonders solche vergleichender Art — die aus praktischen Gründen nur im Archiv gemacht werden können, weil man nur dort alles Material gleichzeitig beieinander haben kann. Wer aber glaubt, zwei Dinge miteinander vergleichen zu können, von denen das eine in unmittelbarer Nähe, das andere in der Ferne (d. h. nur in der Erinnerung) ist, der täuscht sich. Die Archivarbeit ist schon zur Übersicht über das vorhandene Material notwendig. Würde sie in größerem Maße gepflegt, so käme es nicht vor, daß lediglich infolge ungenügender Vorkenntnisse unzweckmäßig, unmethodisch und an durchaus gleichgültigen oder unwichtigen Stellen gesammelt würde. Es käme dann auch nicht vor, daß man Formen, die eine viel allgemeinere Verbreitung haben, als charakteristisch für dasjenige Volk erklärt, bei dem man zufällig gearbeitet hat.

Das Phonogramm-Archiv arbeitet heute noch mit der kleinen „ollen Quietschkommode“ — so oder ähnlich äußerten sich mir gegenüber verschiedene Herren, die bislang trotz großer elektrischer Apparate noch nichts heimgebracht oder veröffentlicht haben. Warum halten wir an der Quietschkommode fest? Bei allen großen — wirklich sehr großen — Mängeln, die dem Phonographen anhaften, müssen wir solange dabei bleiben, als wir keinen besseren Apparat haben, der die unschätzbaren praktischen Vorteile besitzt, die dem Phonographen nun einmal eigen sind. Er ist leicht (kann unter den Arm genommen werden!), billig, unabhängig von elektrischem Strom, sehr einfach zu bedienen und in den meisten Fällen von jedem Laien leicht zu reparieren, Mit einem Schraubenzieher und etwas Syndedikon ist fast jedes Unheil wieder gut zu machen. Schließlich sind die Aufnahmen durch Matrizierung für unbegrenzte Zeit in bestem Zustand zu konservieren. Wer sich jemals die modernen Aufnahmegeräte von nahem beschaut hat, wird zugeben, daß sie in diesen für die Feldarbeit so wichtigen Punkten nicht konkurrieren können. Macht natürlich jemand seine Forschungen an den Küsten der großen Kontinente oder mit dem Auto, dann ist sein Fall in jeder Beziehung ein anderer als der unsrige, da wir ja nur nach reinen, möglichst unverfälschten Musikkulturen suchen. Diese sind aber im Bereich der Küsten und der im Auto erreichbaren Gegenden nur noch sehr selten zu finden.



Musizierende Engel
aus einem Gemälde von *Piero della Francesca* in der National Gallery zu London

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 16. Januar zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Februar.

Die musikalischen Rassenfragen haben von jeher im Vordergrund unseres Interesses gestanden. Trotzdem sind wir bis heute noch nicht sehr weit gekommen, wenn wir unter „weit“ die wirklich greifbaren und sicheren Resultate verstehen wollen. Es ist relativ leicht, zwei Rassen durch gegensätzliche Momente gegeneinander abzugrenzen. Die ganzen unterscheidenden Merkmale haben aber nur relativen Wert, weil sie nur zu der Herausarbeitung bzw. zur Gegenüberstellung zweier (also unter vielen anderen ausgewählten) Rassen dienen. Sie berücksichtigen nicht, in wie weit diese hier als typisch angeführten Merkmale eventuell auch auf andere Rassen übergreifen können. Würde man noch eine dritte oder vierte Rasse in den Vergleich hereinziehen, so würde die Merkmale der ersten Gegenüberstellung wahrscheinlich sehr rasch ihre plastische Kraft einbüßen, weil sie bei einem allzu einfachen Vergleich keine prinzipiellen normativen, sondern nur relative Unterscheidungen darstellen. Deshalb wird man früh oder spät doch nicht umhin können, eine möglichst große Anzahl von rassischen Gegebenheiten vergleichsweise heranzuziehen, wenn die Kriterien für die Einzelrassen einigermaßen stichhaltig werden sollen. Nach langer Beschäftigung mit diesen Fragen sowohl durch praktische Arbeit als durch das Durcharbeiten der (z. T. sehr merkwürdigen) Literatur, bin ich zu dem Ergebnis gekommen, daß zwei Voraussetzungen notwendig sind, bevor eine strenge, rassenkundliche Arbeit überhaupt durchgeführt werden kann. Erstens muß eine Übersicht gewonnen werden, über das, was es überhaupt an musikalischen Äußerungen in der Welt gibt, zweitens muß man diejenigen musikalischen Formen herausarbeiten, die mit besonders wichtigen Kultur- oder Wirtschaftsformen parallel verlaufen und sich über viele Rassen hinweg ausdehnen und verändern. Stehen diese gemeinsamen Kulturkriterien erst fest, so wird sich wahrscheinlich ein großer Teil der Rassekriterien auf das umfassende Kriterium des Wie (d. h. wie etwas gemacht und nicht was gemacht wird) enthüllen. Das soll nicht heißen, daß eine Rasse nicht aus ihrem eigenen Wie heraus neben allgemeinen Formen auch noch ein eigenes Was schaffen kann. Zweifellos bildet die Rassenfrage das am schwierigsten begrifflich zu erfassende Problem. Es dürfte die Krone der musikethnologischen Forschung bilden, es kann aber unmöglich am Anfang der Forschung stehen.

Diese Forschungsmethode, die zuerst die kulturelle Seite und dann erst die rassische Seite zur Untersuchung heranzieht, übersieht durchaus nicht, daß die rassischen Elemente eigentlich die primären, die Kulturelemente hingegen die sekundären sind. Wenn wir trotzdem mit den sekundären Elementen anfangen, so beruht das einfach auf der praktischen Erfahrung, daß die Kulturelemente leichter faßbar, begrifflich klarer

Nr. 41 18. Jahrgang · 1939 **Februar** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 17 Februar zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. März.

Die offene Singstunde

Sinn und Grenzen

Von **Karl Hannemann**

Die Grenzen der offenen Singstunde sind wie ihr Inhalt und ihre Form durch ihren Sinn gegeben, den sie als Notwendigkeit einer Zeit zu erfüllen hat, deren Musikpflege nicht mehr im Volke verwurzelt war. Sie wird in dem Maße entbehrlich werden, wie diese Not sich wendet. Aber ihr Sinn muß als Inbild eines neuen Musiklebens bleiben.

Ihr Sinn ist die Wiederverwurzelung des Musiklebens in unserem Volke. Musik muß wieder Ausdruck des Lebens, Lebensäußerung des Menschen werden; also ein Tun des Menschen, Gestalten und Geben, nicht nur Nehmen, Empfangen. Vor allem ein Tun, eine Bestätigung der arbeitenden oder feiernden Gemeinschaft. Denn ursprünglich war jede Kunst Gemeinschaftskunst. Diese Verwurzelung bringt zugleich die engste Verbindung von Leben und Musik, durch die der Wechselstrom der Kräfte wieder fließen kann: vom Leben zur Musik und von der Musik zum Leben. Diese dem Leben eng verbundene Musik, die Volksmusik, gestaltet das Leben unmittelbar. Sie ordnet das Ungeordnete, vor allem im geselligen Leben. Sie verbindet zur Gemeinschaft in dem Sinne, der uns durch das völkische Erbe in der Volksmusik gesetzt ist. Dieses Gesetzliche verpflichtet und verewigt.

Die vom Volk angewandte Musik ist der notwendige Unterbau für die der großen Masse der nur Hörenden abgewandte Musik. Denn im tätigen Musizieren bilden sich erst die Kräfte, die ein wirkliches Hörenkönnen ermöglichen. „Nur wer selbst gestaltet, kann Gestaltetes verstehen" (Goethe). Im Selbstgestalten beginnt der organische Kreislauf, ohne den kein gesundes Kunstleben möglich ist: es kann nur das für das Volk fruchtbar werden, was aus und mit dem Volke gewachsen ist. — Daß auch heute noch fast jeder Mensch der Urwirkung der Musik zugänglich ist, beweist jedes Kind und jede offene Singstunde. Jeder kann sofort mitsingen und ist zugleich Mitschöpfer. Darum ist die Musik die sozialste unter den Künsten und die offene Singstunde die sozialste Form des gemeinsamen Musizierens. Sie ist der Anfang eines neuen Volksmusizierens, der Anfang zur Gesundung unseres ganzen Musiklebens von unten herauf.

Ihr Inhalt ist das Volksliedsingen. Volk — Singen — Lied sind eine Dreiheit wie die eines Dreiecks mit der Grundlinie „Volk". Es ist keine Verbindung Volk — Lied möglich ohne Singen, keine Verbindung Volk — Singen ohne Lied. Freude am Singen zu wecken ist der Grundstein jeder offenen Singstunde. Die Widerstände, oft nur Scheu vor dem Ungewohnten oder mangelndes Vertrauen zum eigenen Können, sind leicht zu überwinden. Erfahrungsgemäß bei den musikalisch Nichtvorgebildeten leichter als bei den Vorgebildeten, vor allem wenn diese Vorbildung sich zu festen Vorurteilen verkrampft hat.

Wie in aller neuen Musikerziehung ist auch in der offenen Singstunde musikalische Bildung nicht Zweck, sondern Mittel, nicht Ziel, sondern Weg. Ziel der offenen Singstunde ist: das im Lied gestaltete Leben durch das Singen in neues Leben umzuwandeln. Dadurch die innere Lebenskraft unseres Volkes zu mehren, das ist die höchste, die politische Aufgabe der offenen Singstunde. Dieses politische Ziel ist letzten Endes entscheidend für die Auswahl der Lieder. Meiner Erfahrung nach stehen die wertvollen Lieder, die man oft als schwer oder zu schwer beurteilt, dem Arbeiter und Bauern näher als die halbwertigen und wertlosen.

Der Inhalt der offenen Singstunde ist nicht auf das einstimmige Singen beschränkt. Schon das Kanonsingen führt in jeder offenen Singstunde zum mehrstimmigen Singen. Der Inhalt ist sehr abhängig von der Leistungsfähigkeit der Teilnehmenden, die auch heute noch infolge der Überschätzung einer falschen, lebensfernen Musikbildung weitgehend unterschätzt wird.

Die Grundform der offenen Singstunde muß wachsend zu höheren, strafferen Formen entwickelt werden auf dem Wege von der offenen Singstunde zum Konzert, vom Selbstmusizieren zum Nurhören: vom einfachen Liedsingen zum mehrstimmigen Singen, zum Musizieren kleiner und großer Kantaten mit gemeinsam gesungenem cantus firmus, bis zur Form der Chorgemeinschaft von Ludwig Weber. Solange unser Volk noch nicht so musikalisch ist, daß es einen einfachen cantus firmus vom Blatt singen kann, muß und kann der cantus firmus vor der Aufführung der Kantate oder Chorgemeinschaft mit allen ersungen werden. Wenn das richtig geschieht, wird es niemand als totes Üben empfinden, sondern als ein Hineinführen in die aufzuführende Musik. Das habe ich besonders erlebt bei dem Musizieren einer Kantate in einer Werkfeierstunde. Oft haben wir in der ersten Hälfte einer offenen Singstunde das erarbeitet, was nachher in geordneter Folge musiziert wurde (Offene Sing- und Spielstunde), oft innerhalb einer offenen Singstunde einen drei bis vierstimmigen Satz ersungen, auch ohne Ansingechor, ohne Noten und nach Noten, auch mit Menschen, die vorher kaum nach Noten gesungen hatten.

Wie wir in einer Folge von fünf offenen Singstunden (Abendsingwoche) mit Werkfrauen und Werkscharmännern außer einer Anzahl von Liedern und Kanons den vierstimmigen polyphonen Satz „Wach auf, wach auf, du deutsches Land" von Johann Walter ohne Noten und ohne Ansingechor so ersungen haben, daß alle Teilnehmer jede Stimme auswendig und im Saal schreitend ohne Dirigenten singen konnten, darüber habe ich ausführlich in der Zeitschrift „Volkstum und Heimat" berichtet (Jhrg. 47, Nr. 12). Einen musikalischen Feierabend, an dem Kantaten und Orchestermusik musiziert wurden, schlossen wir mit dem gemeinsam gesungenen Lied „Es klingt das Eisen, herber Schlag, vorüber ist der Arbeitstag, für heut ist Feierabend". Die neue Weise war in wenigen Minuten eingesungen. Nachdem wir alle das Lied mit Orchester gesungen hatten, wurde es zum Ausgang von Chor und Orchester wiederholt. Die Besucher sangen ohne Aufforderung beim Hinausgehen mit. An einem anderen Abend mit neuer Musik von Ernte, Herbst und Unvergänglichkeit wurde mit allen je ein Lied der Ernte, des Herbstes und der Unvergänglichkeit ersungen. Das wirkte nicht störend, sondern sammelnd. — Das sind nur einige Beispiele neuer Formen des Musizierens von der offenen Sing-

Ein neues Bild von **Minna Planer,** R. Wagners erster Frau.

Mit Erlaubnis der Preußischen Staatsbibliothek

(siehe die Beiträge S. 9)

Nr. 42 18. Jahrgang · 1939 März Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 16. März zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. April.

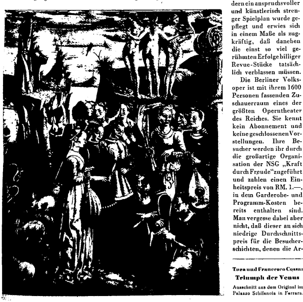
Oper und Volk

Von Erich Orthmann

Zu einer grundsätzlichen Betrachtung über Fragen der zeitgemäßen Opernpflege geben wir dem Generalmusikdirektor und Intendanten der Berliner Volksoper das Wort.

Man hat schon so viele pessimistische Urteile über die Zukunft der Oper von allen Seiten anhören müssen, daß es an der Zeit erscheint, einmal auf Grund völlig gegenteiliger Erfahrungen eine Behauptung zu widerlegen, die allzu häufig kritiklos hingenommen wird. Ich habe als Leiter der Berliner Volksoper, die heute im vierten Jahre ihres Aufbaus steht, Einblicke in die Psyche einer völlig neuen Besucherschaft tun können, die sich nur an einem Haus von der völlig neuartigen Struktur der Berliner Volksoper ergeben können. Die Berliner Volksoper stellt eine ganz neue Form des Operntheaters überhaupt dar. Sie ist sowohl in ihrer künstlerischen wie auch in ihrer organisatorischen und wirtschaftlichen Gesamtstruktur absolut einmalig und hat in der ganzen Welt kein vergleichbares Gegenstück. Ihre Aufgabe ist es, einen Menschenkreis mit der Oper vertraut zu machen, der bisher nur selten oder nie Gelegenheit hatte, das musikalische Theater aus eigener Anschauung kennenzulernen. Der prachtvollen Aufgeschlossenheit dieser völlig neuartigen Besucherschaft ist in hohem Grade das Gelingen eines kulturpolitischen Versuchs zu danken, dessen unerhört positive Ergebnisse uns zu sehr weitgespannten Hoffnungen für die künftige Durchdringung von Volk und Kunst berechtigen.

Die Berliner Volksoper ist aus der geistigen Grundhaltung des neuen Deutschland erwachsen. In ihr findet eine Weltanschauung sichtbaren Ausdruck, die der Kunst einen hohen und würdigen Platz im völkischen Lebensgefüge zuweist, die in ihr kein Reservat ästhetisierender Schöngeister, sondern eine reine und starke Quelle froher Lebenskraft erblickt. Eine solche Auffassung läßt die Kunst zu einem wesentlichen Faktor jenes schöpferischen Kräfteaustausches werden, dessen endliches Ziel Gesundung und Erstarkung eines Volkes ist, das in sinnvollem Wechsel von Arbeit und Feierstunde die Grundlage eines neuen Lebensgefühls sieht. Und hier ist der Oper, als einer besonders festlichen und mitreißenden Form des Theaters, eine Aufgabe von nicht geringer Bedeutsamkeit zugewiesen. Wie sehr die Oper der künstlerischen Sehnsucht des Volkes Erfüllung zu geben vermag, zeigen Entwicklung und Aufstieg der Berliner Volksoper mit einer beispielhaften Deutlichkeit, die — über den einmaligen und an die Reichshauptstadt gebundenen Anlaß dieses Hauses hinaus — von grundlegender Bedeutung für die Weiterentwicklung der Kunstform Oper ist. Man hat hier zum ersten Mal versucht, die Oper dadurch volkstümlich werden zu lassen, daß man an eine aus weitesten Schichten sich zusammensetzende Besucherschaft hohe Ansprüche stellte. Man ging also gerade den umgekehrten Weg von einst, nicht ein billiger, sondern ein anspruchsvoller und künstlerisch strenger Spielplan wurde gepflegt und erwies sich in einem Maße als zugkräftig, daß daneben die einst so viel gerühmten Erfolge billiger Revue-Stücke tatsächlich verblassen müssen.



Tura und Francesco Cossa: Triumph der Venus
Ausschnitt aus dem Original im Palazzo Schifanoia in Ferrara.

Die Berliner Volksoper ist mit ihrem 1600 Personen fassenden Zuschauerraum eines der größten Operntheater des Reiches. Sie kennt kein Abonnement und keine geschlossenen Vorstellungen. Ihre Besucher werden ihr durch die großartige Organisation der NSG „Kraft durch Freude" zugeführt und zahlen einen Einheitspreis von RM. 1.—, in dem Garderobe- und Programm-Kosten bereits enthalten sind. Man vergesse dabei aber nicht, daß dieser an sich niedrige Durchschnittspreis für die Besucherschichten, denen die Arbeit der Volksoper gewidmet ist, einen Kostenaufwand darstellt, der durchaus nicht gering zu rechnen ist. Denn alle diese Menschen könnten für einen weit billigeren Preis die kleinen Kinos ihrer Wohnbezirke besuchen. Außerdem steht ihnen in Berlin, ebenfalls durch die NSG „Kraft durch Freude" die Möglichkeit offen, das riesige Theater des Volkes, das große Revue-Operetten bietet, zu einem Eintrittspreis von nur RM. 0.85 aufzusuchen. Daß trotzdem die Volksoper in der letzten Spielzeit einen Durchschnittsbesuch von 93,3 % zu erzielen vermochte, eine Zahl, die ihr einen Platz unter den bestbesuchtesten Theatern in der ganzen Welt sichern dürfte, ist ein Beweis für die Opernleidenschaft eines Publikums, das mit einem künstlerischen Instinkt ohnegleichen die großen Werke der Kunst in ihrem wahren Wert zu erkennen und zu würdigen weiß.

Ein paar Zahlen sprechen deutlicher als alle theoretisierenden Abhandlungen dafür, daß tatsächlich ein neuer Kunstgeschmack im Werden begriffen ist. So konnte Beethovens „Fidelio" in der Berliner Volksoper im Laufe von 4 Monaten 24 mal bei einem Durchschnittsbesuch von 98,8 % gegeben werden, Webers „Freischütz" brachte es in der gleichen Zeit in 28 Vorstellungen auf einen hundertprozentigen Besuch. Wagners „Lohengrin" konnte in 8 Monaten 50 mal vor zu 95 % besuchten Häusern gegeben werden. Mozarts „Cosi fan tutte", wohl die wenigst volkstümliche Oper des Meisters, brachte es in 4 Monaten auf 20 zu 97 % besuchte Vorstellungen, seine „Entführung" wurde in der gleichen Zeit 22 mal bei einem Durchschnittsbesuch von 97,6 % gegeben. Wer vermöchte es noch, an der Aufnahmebereitschaft eines Besucherkreises zu zweifeln, der Werken von so anspruchsvoller geistiger Haltung ein so eindeutiges und hingebungsvolles Interesse entgegenbringt.

So günstige Erfahrungen haben die Berliner Volksoper nunmehr in die Lage versetzt, auch das zeitgenössische Schaffen in weiterem Maße als bisher zu berücksichtigen. So brachte sie die Uraufführung von Franco Alfanos Oper „Katjuscha", die Berliner Erstaufführung von Reznicecks „Gondoliere des Dogen" und Schliepes „Herrn von Gegenüber" heraus. Darüber hinaus wendet sie sich auch bewußt der Pflege wertvoller, aber nur selten gespielter Werke zu. So erscheint zum Beispiel Glucks „Alkeste", Adams „König für einen Tag" und Verdis „Luise Miller" im Spielplan. Der außerordentliche Erfolg, den die Volksoper mit der Erstaufführung des „Rosenkavalier" hatte, berechtigt sie zu der Hoffnung, daß auch andere, zeitgenössische Werke den gleichen Widerhall bei ihrem Publikum finden. Der „Rosenkavalier" konnte im Laufe von 7½

Nr. 43 18. Jahrgang · 1939 **April** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Das Volkslied in Böhmen und Mähren

Von **Dr. Karl Michael Komma**

Die Gebiete, in denen das deutsche Volkstum sich seine alten Lieder und Tänze bis auf den heutigen Tag lebendig bewahrt hat, sind nicht so umfangreich, wie man gerne annehmen möchte. Die große Bevölkerungsdichte und die enge Nachbarschaft der Städte haben über weite Flächen deutschen Landes mehr und mehr die Gefahr der Preisgabe dieser kostbaren Güter gebracht. Aber am Rande des Lebensraumes oder in der Gefährdung der Fremde blieben die Weisen erhalten. Dort hat ein Geschlecht dem andern den Besitz ungeschmälert weitergereicht. In der täglichen Bewährung gewannen die ursprünglichen Äußerungen der deutschen Seele unverlierbare Festigkeit. Die Gefahren des Binnenlandes haben seit vielen Jahrzehnten Sammler und Forscher auf den Plan gerufen. Diese fanden bei den Grenzdeutschen und bei den Deutschen unter Fremdvölkern Schätze, die dem Binnendeutschtum längst verloren gegangen waren. Mit den Weisen tauchten aus der Ferne uralte Bräuche auf, und eine Fülle sprachlicher Eigenheiten bot sich dem Licht der Entdeckung. Aber in all dem Wiedererscheinenen zeigte sich derselbe Grundzug des deutschen Wesens, ob es nun in den Randlandschaften oder weitab vom Mutterboden aufgefunden wurde.

Die Deutschen der ehemaligen Tschechoslowakei, also die Stammesteile in Böhmen und Mähren sowie in der Slowakei, haben in den langen Jahren der Bedrückung nichts von ihrer Eigenart aufgegeben. Wo eine Kraftquelle sprang, dort versiegte sie auch nicht; wo Leben keimte, dort wurde es auch in der äußersten Gefahr noch liebreich behütet und im Aufwachsen gefördert. So bringen die Sudetendeutschen mit ihrer Treue auch ihre Lieder heim ins Reich. Nun müßte wohl eine genaue Kennzeichnung der stammlichen Verschiedenheiten und ihrer volksmusikalischen Ausprägungen gegeben werden. Der Böhmerwäldler, Egerländer, Erzgebirgler, der Deutsche des Mittelgebirges, des Iser- und des Riesengebirges, der aus Nordmähren und Schlesien, der aus den Sprachinseln Mittelmährens, der Südmährer, der Inseldeutsche von den Gebirgen und aus den Tälern der Slowakei: sie alle müßten zuerst in ihrem Leben, ja auch ihrer Geschichte gezeigt werden, wenn man ihre Volksmusik darstellen wollte. Das kann aber nur im Rahmen einer umfangreichen Arbeit geschehen. Die Lieder der Sudetendeutschen erscheinen soeben in einer groß angelegten Sammlung. Die Tanzmusik ist zum Teile schon veröffentlicht. Erst nach der annähernd vollständigen Erschließung dieser Quellen wird ein Überblick möglich sein. Auch die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Kunst- und Volksmusik im Sudetenraum wird dann zu beantworten sein. An dieser Stelle soll aber eine Erscheinung gewürdigt werden, die ohne den Reichtum angestammter Musik gar nicht zu denken ist: die sudetendeutsche Volksmusikbewegung der Nachkriegszeit.

Durch unser Volk gingen in weiten Abständen Wellen der Liederneuerung, Liederaufbrüche, die sonst nirgends zu finden sind. Die Reformationszeit brachte die erste dieser Wogen. Lange nach deren Abebben flutete in der Zeit der Romantiker eine neue über die deutschen Gaue. Die Ankunft der dritten spüren wir beglückt und ergriffen in unserer Gegenwart. Sie kommt zweifellos im Gefolge der großen Wandlung, die der Nationalsozialismus überall vollzieht.

Es ist allbekannt, daß wichtige Vorläufer dieser einzigartigen Volksbewegung aus den Sudetenländern kamen. Wie aber die ersten nationalen Arbeiterverbände sich auf diesem Boden bildeten, so reiften hier auch schon früh entscheidende Erneuerungsgedanken für das deutsche Musikleben. Diese Gedanken hätten niemals zündend wirken können, wäre ihnen das Feuer nicht von dem Ewiglebendigen des einfachen Liedes hergekommen. Die Not der Jahre nach dem großen Krieg lehrte gerade die unter die Willkürherrschaft der Tschechen gezwungenen Deutschen Besinnung auf die unantastbaren Güter. Während ringsum der Unsinn internationaler Schlagermusik tobte, gingen besonnene Männer hinaus aus den vergifteten Städten, um in der gesunden Stille die Scharen zu erziehen, die einmal gegen die Überfremdung auftreten sollten. Sie verwendeten bei ihrer Erziehung das Gut der einheimischen Volksmusik, die wiedererweckten Lieder des Gesamtvolkes. Sie waren bei ihrer Auswahl streng und schieden das Starke, Erhebende, das allein auch nur die rechte Freude bringen konnte, von dem Weichlichen, Allgemeinen, wovon besonders das jüngstvergangene Jahrhundert viel hervorgebracht hatte. Denn es gab außer dem fremden Feind der Modemusik noch einen Feind in den eigenen Reihen: die Bequemlichkeit, den Hang zum Sentimentalen, die Lust am mühelosen Genuß der leicht eingänglichen Melodie, die keine tätige Teilnahme erfordert. Weithin im Land wirkten nach wie vor die Gesang- und Musikvereine, deren Musizierfreude gar nicht hoch genug eingeschätzt werden konnte. Aber das Lied, das von diesen Vereinen gepflegt wurde, stammte aus einer Zeit, deren Grundlagen durch den Weltkrieg endgültig zerstört waren. Es war Ausdruck einer Musikgesinnung, die den Jungen zutiefst fremd sein mußte, wenn sie einen neuen Weg finden wollten. Und sie fanden diesen neuen Weg, weil sie an ihn glaubten. Ein paar Jahre zäher Kleinarbeit in Singstunden und -wochen vergingen: dann stand im ganzen Land die Mannschaft (und in dieser „Mannschaft" taten sich mit besonderem Eifer die Mädchen hervor!), sie wirkte erzieherisch in der Stadt, auf dem Dorfe, zog immer mehr Menschen an, stand bald als Träger einer musischen Erziehung im sudetendeutschen Turnverband und seinen Gliederungen.

Walther Hensel hat mit seinem „Finkensteiner Bund" gleichzeitig eine rege Tätigkeit jenseits der tschechischen Staatsgrenzen entfaltet. So wurde aus der ursprünglich sudetendeutschen eine Stämme und Gaue umgreifende Volksmusikbewegung, die freilich gleichlaufende Bestrebungen neben sich sah. Man kann heute nach der zwanzigjährigen Kampfzeit wohl sagen, daß die sudetendeutsche Singbewegung als grenzdeutscher Aufbruch den stärksten Impuls in sich hatte. Wer ihre tiefsten Wirkungen erfahren will, der soll sie zunächst in der Heimat suchen. Unter den vielen alten Liedern, die heute wieder durch Gassen und Straßen schallen, sind nicht wenige, die zuerst wieder im Sudetenland gesungen wurden. Und wie haben besonders in den letzten Jahren die deutschen Menschen in Böhmen und seinen Randlandschaften gerade um diese Lieder gekämpft! Wie viele dieser Weisen wurden samt den Worten von der tschechischen Polizei verboten, weil



Prof. Dr. Hans Pfitzner
feiert am 5. Mai seinen 70. Geburtstag
Siehe den Beitrag auf Seite 3
Foto: Birlo

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 25. April zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 16. Mai.

Nr. 44 18. Jahrgang · 1939 — **Mai** — **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Musik zum Schauspiel „Tarpeja"

Ein neuentdecktes Werk von Beethoven

Von **Professor Dr. Georg Schünemann**

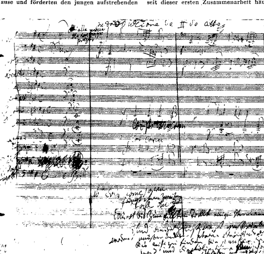
Auf den Reichsmusiktagen, die vom 14. bis 21. Mai in Düsseldorf stattfinden, wird ein unbekanntes Werk Beethovens, die Musik zum Schauspiel „Tarpeja", aufgeführt. Über die Entstehung des Werkes unterrichtet der nachfolgende Aufsatz des Direktors der Musikabteilung an der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

Für Beethoven gab es kaum ein Wissensgebiet, das er nicht mit unermüdlichem Eifer sich anzueignen strebte. Mochten es philosophische, religiöse, geschichtliche oder literarische Werke sein, die ihm bekannt wurden, stets vertiefte er sich in die Probleme, machte sich Aufzeichnungen oder schrieb improvisatorisch unmittelbar seine Eindrücke auf. So blieb er Werk und Menschen verbunden und suchte mit allen führenden Männern in Verbindung zu kommen.

Unter ihnen stand ihm der Dichter *Chr. Kuffner* in Werk und Idee besonders nahe. Christoph Kuffner, der am 28. Juni 1777 in Wien geboren und dort auch am 7. November 1846 gestorben ist, war in seiner diplomatischen Laufbahn „Hofkriegsrat-Konzeptpraktikant", Bücher-Censor und schließlich Staatsrat-Konzipient geworden; aber wie so viele Juristen und Beamten im K. K. Dienst blieb er im innersten Herzen Dichter und Schriftsteller. Von Haus aus war er schon durch seinen Vater, den „K. K. Hofparteien-Vertreter und Advokaten" mit den besten literarischen und musikalischen Kreisen Wiens bekannt geworden und hatte bei dem hochangesehenen Kapellmeister *Anton Wranitzky* seine musikalische Ausbildung erfahren. *Haydn* und *Mozart* verkehrten in dem Hause und förderten den jungen aufstrebenden Musikliebhaber mit Rat und Tat. Mit Veröffentlichungen begann Kuffner im Jahre 1801, und zwar mit Romanen; dann entfaltete er aber eine so reiche Produktivität, daß Erzählungen, Bühnenstücke, Romane, Abhandlungen und Übersetzungen (Plautus-Übertragungen) in großer Zahl einander folgten. Eine zehnbändige Ausgabe seiner Werke ließ er 1843 erscheinen, eine zwanzigbändige folgte in den Jahren 1846 und 1847.

Beethoven wird ihn durch den Fürsten *Lobkowitz* kennen gelernt und die Arbeiten Kuffners, vor allem die Plautus-Übersetzungen, eifrig studiert haben. Im Jahre 1808 mußte Kuffner helfen, als Beethoven für die große Akademie am 22. Dezember 1808 ein „glänzendes Schlußstück" mit Chor schreiben wollte. *Czerny* erzählt, daß Beethoven ein schon früher komponiertes Lied wählte und die Variationen schnell entwarf. „Der Dichter Kuffner", so schreibt er, „mußte dann schnell die Worte (nach Beethovens Angabe) dazu dichten. So entstand die Phantasie mit Chor op. 80." Auch späterhin blieb Beethoven mit dem Dichter in Verbindung. Als Kuffner sein Trauerspiel „Tarpeja" am 26. März 1813 am Wiener Burgtheater zur ersten Aufführung brachte, schrieb Beethoven die Schauspielmusik zu dem Stück. Den „Triumphmarsch" ließ er im Konzert für die Nonnen am 6. Juni konzertmäßig spielen und später noch wiederholen.

Kuffner, der die Dankadresse an Beethoven vom Februar 1824 mit unterzeichnet hatte, kam seit dieser ersten Zusammenarbeit häufiger mit



Beethoven zusammen. Wir erfahren von Begegnungen in Heiligenstadt, wo beide im Jahre 1817 viel miteinander besprachen und gemeinsame Ausflüge nach Nußdorf zum Gasthaus „Zur Rose" machten. Später beriet Kuffner Oratorienpläne mit Beethoven und entwarf einen Text „Die Elemente", mit dem Beethoven fast einverstanden schien, denn er sollte „den Sieg der edleren Kräfte über wilde Begierden darstellen", wie *C. Holz* erzählt. Auch die Idee eines Oratoriums „Saul" beschäftigte ihn, und Kuffner sollte die ersten Planungen niederschreiben. Aber auch diese Entwürfe und Ideen mußten vor den großen Werken der letzten Jahre zurückstehen und blieben unausgeführt.

Das Trauerspiel „Tarpeja" war ein Schauspiel ganz nach dem Herzen Beethovens. Ein antiker Stoff, große Charaktere, heldenhafte Taten, der Opfertod der Liebenden — das waren Ideen, für die sich Beethoven begeistern konnte. Das Stück, das heute völlig vergessen ist, erschien im vierten Band von Kuffners „Sämtlichen dramatischen Werken" in Wien 1825. Der Inhalt ist dieser:

Tarpeja, die Tochter des Tarpeius, des Befehlshabers im Kapitol, liebt den Feind Roms, *Tatius*, den König der Sabiner, der den Raub der sabinischen Frauen an Rom rächen will. Tarpeja wird von Tatius beschworen, ihm und seinen Mannen den Weg zum Kapitol zu weisen. Sie willigt ein, doch nur unter der Bedingung, daß er das Blut der Bürger, Frauen und Kinder schone. Romulus erscheint und verkündet den Sieg über die feindlichen Stämme der Cäninenser und Atemnaten. Tarpejus blickt mit Stolz zum König auf, der des Feindes goldene Rüstung trägt.

„Wohl uns, wenn wir den Tod mit Ruhm bestehen!
Wer herrlich fiel, der lebt ja ewig fort."

In die Kunde klingt des Etruskers *Lucomo* frohe Botschaft der Waffenhilfe, der freundschaftlichen Unterwerfung unter des Königs Wort und Reich. Stolz umarmt ihn der König:

„Lucomo! kaum noch preis ich alle Gaben,
Die zahllos mir das gute Glück verlieh,
Und nannte doch die schönste nicht von allen —
Den Freund, den treuen, felsenfesten Freund!"

Beim Schmettern der Fanfaren eilt alles zum Siegesfest.

Der zweite Akt setzt mit *Beethovens Musik* ein: man sieht einen freien Platz in Rom, seitwärts steht ein Tempel. Das Volk versammelt sich, einige Bürger befestigen eine Eiche im Boden:

Erster:
Da steht die Eiche groß und mächtig da,
Wie Roma unter seinen Nachbarn steht!

Eine Seite aus der Handschrift von Beethovens bisher unveröffentlichter Musik zu dem Schauspiel „Tarpeja"

Mit Erlaubnis der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte am 17. Mai zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 16. Juni.

Nr. 45 18. Jahrgang · 1939 Juni/Juli Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte als Doppelheft für die Monate Juni/Juli am 19. Juni zur Ausgabe. Die nächste erscheint im August.

Die Opern-Regie

Von Oskar Walleck

Der ehemalige Generalintendant der Bayerischen Staatstheater in München, der auch in diesem Jahre in Italien mit verschiedenen Gastinszenierungen — zuletzt auf dem Maggio musicale in Florenz — erfolgreich hervorgetreten ist, hat auf dem III. Internationalen Musik-Kongreß in Florenz einen Vortrag gehalten, dem die folgenden Ausführungen entnommen sind.

Das Problem der Inszenierung einer Oper ist eines der aktuellsten im Rahmen des heutigen Theaters. So sehr die Fachwelt mit brennendem Interesse Fragen der Regie und des Bühnenbilds gerade der Oper behandelt, so wenig einheitlich sind die Meinungen in dieser Frage.

Besonders die Musiker, schaffende und nachschaffende, nehmen zur Regie der Oper eine durchaus verschiedene Haltung ein. Die einen pflegen die Frage der Regie als unwesentlich abzutun. Für die szenische Wiedergabe einer Oper genügt nach ihrer Meinung ein möglichst eindrucksvolles Bühnenbild, welches den Rahmen für den mehr oder minder konzertmäßig ausgeführten musikalischen Part gibt. Andere wiederum verlangen von der Mimenkunst der Opernbühne geradezu die Intensität und den Ausdruck des Schauspiels. Man legt einfach den Maßstab der Schauspielbühne an, indem in aller Unbefangenheit das Spiel der Sänger so beurteilt wird, wie es ohne Musik dargestellt wirken würde.

Von beiden Kritikerteilen wird von verschiedener Richtung her ein gleich folgenschwerer Irrtum begangen, nämlich die Kunstform der Oper, die Kunstform der Regie der Oper grundsätzlich zu verkennen. Niemals darf die Inszenierung einer Oper nach den Maßstäben einer Schauspielinszenierung erfolgen. Niemals kommen entweder Text oder Musik *allein* als Unterlagen in Betracht. Einzig und allein die Kenntnis der unlösbaren Verbindung von Wort und Ton, die nun einmal das Wesen der Oper ausmacht, ist für den Regisseur bei der von ihm zu leistenden Wiedergabearbeit maßgebend. Dabei ruht aber der Werkakzent dieser primär geforderten Vereinigung immer auf der musikalischen Komponente. Wer die schauspielerische Aktion eines Opernsängers losgelöst von ihrem musikalischen Zusammenhang werten will, beweist nur, daß er im tiefsten Sinn unmusikalisch, also unzuständig ist, einem musikalisch-dramatischen Gebilde wirklich gerecht zu werden.

In der Oper ist die Musik die Herrscherin, sie erlöst das Wort, auch das literarisch nicht einwandfreie, zu seiner höheren Bedeutung und befreit selbst berühmte Banalitäten der Operntexte, die bei dem Versuch, sie ohne Musik zu rezitieren, völlig unmöglich wären.

Das Idealbild einer Szene wird in der Phantasie des nachschaffenden Regisseurs durch die Musik erzeugt, sie allein gibt wahrhaft den Ton an, während dann erst in zweiter Linie nach den Worten der Dichtung das äußere Gefüge der Handlung zu formen ist. Immer wieder wird der wirkliche, bei seiner Vorarbeit sich psychologisch kontrollierende Opernregisseur feststellen, daß ihn in seiner Phantasie, d. h. in der Zone künstlerischen Unterbewußtseins, zunächst und bestimmend nur die Musik des Werkes packen und zum Schaffen anregen wird.



Richard Strauß dirigiert

Der Meister feierte am 11. Juni seinen 75. Geburtstag (zu dem Aufsatz auf Seite 2). Aufnahme: Keßler

Gestaltung von Atmosphäre und Stil der Wiedergabe kommen nur von der Musik her, sie ist der eigentliche Inszenator der Oper. Darum immer wieder die Forderung: daß der Opernregisseur in der Hauptsache Musiker zu sein hat; wobei es gleichgültig ist, wieviele Instrumente er gut oder schlecht beherrscht, wobei es gleichgültig ist, ob er überhaupt in der Lage ist, ein Werk zumindest auf dem Klavier vollwertig zu spielen, wobei es aber entscheidend ist, ob er in der Lage ist, Musik zu hören, und zwar so und nur so zu hören, wie sie komponiert wurde. Musiker und Spielleiter, eine Doppelbegabung, wie sie überall im musikdramatischen Bereich verlangt wird. Aus der Partitur allein, sofern er sie als Offenbarung für die szenische Gestaltung zu lesen versteht, wird der Regisseur „Einfälle", Gruppierungen und viele „Nuancen" empfangen. Wenn man einmal aus solcher Erkenntnis heraus den Opernsänger als beseelte Marionette bezeichnet hat, so bedeutet das die Erkenntnis, daß das willenlose Geführtsein durch die Musik für die Wiedergabe einer Oper in jeder ihrer Erscheinungsformen so typisch wie vorbildlich ist. Nur der musikalische Part, wenn er erfühlt und fühlend umgestaltet wird, gibt dem Inszenator unzweideutig die innere Atmosphäre des Werkes und verweist ihn in jedem Zweifelsfalle an die einzige entscheidende Instanz, an die Musik. Das Libretto allein betrachtet bringt für den Inszenator die größte Gefahr für jeden nachschaffenden Künstler — die Gefahr der „Auffassung".

In ganz anderem Maßstabe als das Schauspiel verlangt die Oper nach Stilisierung, wobei wir davon ausgehen müssen, daß jede Kunst Umformung der Wirklichkeit ist, und auch der sogenannte Naturalismus nicht eine Auflösung der Form bedeutet. Das von allem Materialismus erlöste Reich der Oper lehnt innerlich alles ab, was sich als erdenschwer-naturalistisch und historisch-getreu kennzeichnet; selbst der Naturalismus, den z. B. Richard Wagner für seine Inszenierungen fordert, ist ein Naturalismus romantischer Art. Es ist das Spiel eines der gewaltigsten und formstärksten Romantiker mit Phänomenen der Natur. Schon in den Namen „Feuerzauber", „Regenbogenbrücke", „Karfreitagszauber" liegt der magische und ideelle Charakter dieser romantisch gesteigerten Naturerscheinungen.

Um ein Beispiel der antipodischen Sphäre zu entnehmen ist auch Bizets „Carmen" nicht bedingungslos die spanische Stadt des 19. Jahrhunderts, wie in Mérimées Carmen. Die Oper „Car-

Nr. 46 18. Jahrgang · 1939 **August/September** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Klassische Musik im Film

Von **Dr. Jürgen Petersen**

Es gehört zu den kennzeichnenden Merkmalen des Films, daß er, als ein zuerst und vor allem optisch zu begreifendes Phänomen, von jeher das Bedürfnis hatte, sich im Akustischen zu ergänzen. Das bedeutete in der Epoche seiner Jugendzeit, im Zustand des stummen Films also, nichts anderes als die „Begleitung" des abrollenden Streifens durch irgendeine Art von musikalischem Vorgang. Wir erinnern uns der heute komisch anmutenden Art, in der dies geschah. Meistens besaß ein Kino zur musikalischen Ausgestaltung einen Klavierspieler (im günstigsten Falle noch einen Geiger und einen Cellisten zum Triospiel) und ihm oblag nun die gesamte Skala dessen, was ein durchschnittlicher Spielfilm an tönenden Stimmungswerten erforderte. Er konnte sich bei einiger Phantasie im wesentlichen auf ein ziemlich eng umgrenztes Repertoire stützen: für dramatische Naturszenen etwa genügten wirksame Teile aus der Tell-Ouvertüre von Rossini, Liebesszenen erhielten ein unfehlbares Gepräge durch irgendein hingebungsvoll schmelzendes Salonstück, sagen wir: Becces „Serenade d'amour", militante Szenen wurden selbstverständlich erschöpfend durch einen Marsch ausgedeutet, und wenn es eine Hochzeit zu feiern galt, dann boten einschlägige Partien aus dem „Freischütz" oder dem „Lohengrin" genügend Material. Es gab darüber hinaus einige Komponisten, deren Werke das alles auf besonders ideale Weise vermittelten: Grieg etwa oder Puccini, leider auch Schubert, ja selbst Beethoven, dessen Egmont- oder Coriolan-Ouvertüre, wenn erforderlich, als tönende Symbole des Tragisch-Heroischen, des Männlich-Dramatischen in Anspruch genommen wurden.

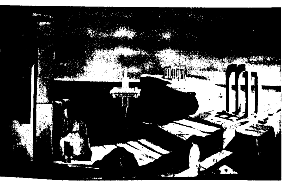
Im letzten Grunde war es freilich ziemlich ohne Belang, was gespielt wurde; entscheidend war, daß überhaupt Musik in irgendeiner Form erklang. Man empfand das besonders deutlich, wenn der Spieler vor der Leinwand einmal aus irgendeinem Grunde pausierte: die Stille wurde weit empfindlicher spürbar als das Spiel. Es fehlte dem Film plötzlich gleichsam eine seelische Dimension; der lautlos weiterlaufende Streifen hatte etwas merkwürdig Totes, Spukhaftes; man sah verzerrte, grotesk übertriebene Bewegungen, unvermittelt aneinandergereihte Einzelbilder, aber kein sinnvolles, in sich geschlossenes Geschehen. Wenn die Musik — und sei es in der simpelsten und primitivsten Form — von neuem erklang, gewann mit einem Mal Leben, was unmittelbar zuvor starr und tot erschien; das bewegte Bild hatte auf eine geheimnisvolle Weise die Möglichkeit erhalten, in den Raum hineinzuwirken; die Fläche des abrollenden Fotostreifens erhielt beinahe jene Plastizität, an der es ihr technisch bis zur jüngsten Gegenwart gemangelt hat.

Die Begleitmusik des Stummfilms ersetzte aber auch noch ein zweites, was der zwischendurch eingefügte Text des Dialogs nur ganz unbeholfen zu geben vermochte: das gesprochene Wort. Jene im Grunde unnachahmliche seelische Atmosphäre also, die vom Klang der Sprache, von der Formung und Tönung eines Satzes ausgehen kann: sie hatte in der Musik mindestens eine ins Allgemeine reichende Parallele, die den handgreiflichen Vorgang, den Bild und geschriebener Dialog zu vermitteln suchten, als Gefühlswert ausdeutend erweiterte. Um so merkwürdiger war es, daß der Tonfilm, der das lang ersehnte gesprochene Wort mit dem Bild zur mechanischen Einheit zu verschmelzen vermochte, keineswegs auf das musikalische Element verzichtete. Im Gegenteil: der erste Tonfilm, der von Amerika aus nach Europa kam, stellte in den Mittelpunkt die gefühlvolle Erscheinung eines Jazzsängers, der, vermutlich zur kommerziellen Ausnutzung seiner unwahrscheinlich hohen Gage, bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten seine Stimme ertönen lassen mußte. Es war ein ausgesprochener „Sängerfilm", der erste in der langen Reihe, die wir seitdem über uns ergehen lassen mußten.

So hatte denn von vornherein, seit dem Beginn des Tonfilms, die Musik über das Wort die Oberhand behalten, und das ist bis zur Gegenwart in gewissem Sinne so geblieben, denn die wirklich gelungenen Dialogfilme waren immer in der Minorität (das klassische Beispiel: der Pygmalion-Film mit Gustav Gründgens), und jene Filme, die entschlossen und kompromißlos vom Bild ausgingen (als vom primären Element des Films), waren beinahe noch seltener. Der normale Spielfilm aber begann mehr und mehr, alle Bereiche der Musik für seine Zwecke nutzbar zu machen. Er tat es mit der naiven und kritiklosen Art des unbefangenen Kindes, das sich seiner weitreichenden Möglichkeiten immerhin bewußt ist. Er schraubte seine Ansprüche mit der Zeit immer höher. Zu Anfang wurde das ganze Gebiet der Operette abgegangen; dann versuchte man es hier und da schon mit der partiturgetreuen Übertragung einer Oper (z. B. Smetanas „Verkaufter Braut"); und schließlich begann sich jene Form des geistig anspruchsvollen, gewissermaßen literarisch gewichtigen Films durchzusetzen, der dann im gleichen Maße für seine seelisch differenziertere Atmosphäre einer entsprechenden Musik bedurfte. Ausschnitte aus Bachschen Passionen und Händelschen Oratorien, aus Beethovenschen Sinfonien und Solokonzerten waren zu hören; sie ersetzten minutenlang den Gang der eigentlichen Filmhandlung; sie traten primär in die „Erscheinung"; der Spiegel ihrer Wirkung etwa auf den Gesichtern der zuhörenden Träger des Geschehens erhielt daneben eine durchaus zweitrangige Bedeutung.

Es kann nicht geleugnet werden, daß es darunter Filme gegeben hat, bei denen die Musik auf eine sinnvolle und fruchtbare Art zur mitgestaltenden Trägerin des Ganzen wurde. (Es sei etwa an den Chopin-Film erinnert.) Aber bei sehr vielen ergab eine unvoreingenommene Prüfung doch, daß die Musik im Grunde dazu berufen war, eine Lücke zu füllen, die der Film als solcher offen ließ. Was allein die Aufgabe des Filmwerks gewesen wäre: jene geistige und seelische Potenz zu erreichen, die das ausschließliche Kriterium jeder echten Kunst ist, jene vollkommene, in sich ruhende, ausgefüllte Atmosphäre einer wahrhaft „bedeutenden" geistigen Welt — das mußte die innere Kraft einer überzeitlichen Musik geben, weil weder der filmische Gehalt noch seine Formung dazu ausreichten.

Der Einsatz klassischer Musik im Film bedeutet also noch keineswegs ein Zeichen für seine absolute künstlerische Höhe; er ist höchstens ein Beweis für die unvergängliche Substanz einer Kunst, die selbst noch in der stellvertretenden



Die Hamburger Staatsoper eröffnete die Reichs-Theaterwoche in Wien mit einer glanzvollen Aufführung von Händels „Julius Caesar". Bühnenbild von Wilhelm Reinking. (Zu dem Bericht auf Seite 2) Foto: Schmiedt

Aus dem Inhalt

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes" gelangte als Doppelheft für die Monate August/September am 16. August zur Ausgabe. Das nächste Heft erscheint am 16. Oktober.

Nr. 47 18. Jahrgang · 1939 Oktober Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Das musikalische Qualitäts-Problem im Funkprogramm

Symphonien 8, Kammermusik 7 Prozent

von **Dr. Fritz Bouquet**

Der neue Musikwinter hat im Zeichen des Krieges begonnen. Aber wie das deutsche Volk dem Ernst der Lage gefaßt und zuversichtlich gegenübersteht, in der Gewißheit, daß es um seine Daseinsgrundlagen kämpft, so ist das, was diesem Dasein erst Sinn und Weihe gibt: das kulturelle Leben, zwar vom Kriege berührt, aber alles andere als beiseite und außer Kraft gesetzt. Die deutschen Bühnen spielen, in den Filmateliers ist die Arbeit nicht eingestellt und in fast allen Städten werden die Konzertprogramme mit unwesentlichen Änderungen durchgeführt. Dem Bedürfnis nach Entspannung und Unterhaltung, das man besonders den unter den Waffen stehenden und den schwer arbeitenden Volksgenossen zubilligen muß, ist gleichberechtigt das Verlangen von Hunderttausenden, sich an den Schätzen in Wort und Ton, insbesondere an den Werten unserer Musik, seelisch zu erquicken und aufzurichten. Die Konzertsäle sind trotz der Verdunkelung überall stark besucht. Und so sei auch die Weiterführung dieser Zeitschrift, obschon in verringertem Umfang, ein Zeugnis, daß das kulturelle Leben weitergeht, daß musikkulturelle Geschehnisse, Leistungen und Fragen nach wie vor interessieren und behandelt zu werden verdienen.

Unter diesen Aspekten behält auch eine oft gestellte, mannigfach beredete und doch nie erschöpfend zu erörternde Frage Interesse. Nie zu erschöpfen, weil sich diese Frage immer wieder von neuem erhebt und mit den Dingen und Verhältnissen wandelt. Ein Beweis, daß es eine lebendige Frage ist. In unserem Falle die Teilformulierung der großen, beinahe fatal zu nennenden Frage nach dem Schicksal, der Rolle, der Reichweite, der „Bannmeile" der substanziellen Kunst und des Schöpferischen überhaupt. Auf den vorliegenden Fall zugeschnitten ist es die Frage nach dem Anteil der *wertvollen Musik in den Sendeprogrammen* des deutschen Rundfunks. Wird man sie auch erst nach dem Wiedereinziehen normaler friedlicher Verhältnisse richtig und umfassender aufrollen können und müssen, so ist sie doch in der gegenwärtigen Zeit keineswegs belanglos. Die Sendeleitungen haben nach den ersten beiden Wochen der Übergangserscheinungen in den Musik- und Unterhaltungsdarbietungen den Wünschen aus den Kreisen der Wehrmacht nach leichter, unterhaltsamer Kost weitgehende Erfüllung zugesagt und eingeräumt.

Auf der anderen Seite besteht aber nach wie vor die kulturelle Verpflichtung zur Pflege guter symphonischer, orchestraler und kammermusikalischer Werke. Es versteht sich am Rande, daß dem musikalischen Menschen die durch den Lautsprecher vermittelte Musik das unmittelbare Hörerlebnis eines Konzerts — einschließlich des sichtbaren suggestiven Eindrucks eines Dirigenten, seines Klangkörpers bzw. einer lebendig musizierenden Groß- oder Kleingemeinschaft — niemals ersetzen kann. Deshalb hat der Rundfunk auf die Dauer auch nicht einen ernsthaften Musikfreund dem Konzertbesuch abspenstig machen können; und ein ähnliches Konkurrenzverhältnis wie zwischen Film und Theater ist ausgeschlossen. Und doch gibt es Hunderttausende, denen Musik ein Lebenselement bedeutet und die urteilsfähig sind, die — Gunst der Witterung und Qualität des Wiedergabegeräts vorausgesetzt — den Rundfunk als Mittler trotz der zu machenden Abstriche nicht missen mögen. Sei es, um neben der vielleicht seltenen oder unregelmäßigen Gelegenheit zum Konzertbesuch noch auf andere Weise wertvolle Musik zu genießen (denn der Erwerb einer über wenige Lieblingswerke hinausgreifenden Schallplattensammlung ist doch einigermaßen kostspielig und erfordert seine Zeit), sei es, um durch wiederholtes Hören bekannte Werke besser und tiefer in sich aufzunehmen oder um sich über Beispiele neuen Schaffens oder verklungenes Gut alter Meister zu informieren, um ein Werk unter der Mittlerschaft bedeutender Dirigenten, Solisten und in der hochwertigen Klangdarstellung eines hervorragenden Orchesters beispielhaft zu empfangen. Denken wir auch daran, daß viele Menschen beruflich und räumlich an Orte und Gebiete gefesselt sind, wo sie ohne den Rundfunk vom Erleben symphonischer Musik, eines Streichquartetts oder Klaviertrios in abgerundeter Wiedergabe so gut wie abgeschlossen wären, und was solche Hörerlebnisse gerade für nicht in der Großstadt lebende Menschen als Ansporn zum eigenen, wenn auch in Grenzen sich vollziehenden Musizieren und somit für unsere allgemeine Musikpflege bedeuten.



Der Flötenspieler
Zeichnung von Rembrandt Harmensz van Ryn (1606—1699)

Substanzgefühl läßt sich freilich weder lehren noch andemonstrieren, sondern nur wecken, leiten und festigen. Ein Mensch hat es oder hat es nicht, gleichgültig, zu welchem Stand und welcher sozialen Schicht sich einer zählt. Am Snobismus wird jeder geschmackliche Erziehungsversuch unsinnig. An jenen Zehntausenden aber, die wegen sozialer Schranken und zum Teil eingebildeter Hemmnisse keinen Zugang zu wertvoller Musik fanden, aber empfänglich sind, mehr als der einzelne es oft ahnt, erwächst der musikalischen Geschmacksbildung und damit neben den Konzertorganisationen von KdF. dem deutschen *Rundfunk* eine Hauptaufgabe. Der Rundfunk ist das *täglich verfügbare Mittel*, unzählige Menschen über zunächst wohl eingängige und wirkungsgetragene bis zu schwereren Werken mit guter symphonischer und Kammermusik bekannt zu machen und ihnen auch den Weg zum zeitgenössischen Schaffen zu ebnen. Die Berechtigung der Wünsche von Hunderttausenden Verehrern wertvoller Musik hat ja Ministerialdirigent *Ingemar Berndt* unlängst betont, als er in einer Funkreportage eine naiv drastische Beschwerde mit humorvoller Deutlichkeit zurechtrückte.

Aufmerksamkeit verdient darum die Beleuchtung des Kapitels: gute Musik im Rundfunk, die sich aus dem *auswertenden* Bericht einer Funkwochenschrift über eine im Sommer dieses Jahres angestellte *Umfrage* ergibt. („Deutsche Radio-Illustrierte", Nr. 28 und 40.) Von Zehntausenden von Einsendern, unter denen die Männer weit in der Überzahl waren, wurden über 62500 Wertungen vorgenommen. Jeder Einsender hatte die Möglichkeit, von mehreren Darbietungskategorien den Beliebtheitsgrad anzukreuzen. Dabei ergab sich die überraschende Tatsache, daß Sportsendungen mit „nur" 40 % „notieren" und von der Beliebtheitsziffer der Hörspiele mit 50,5 % geschlagen werden. Dichterstunden sind mit 6 % als geradezu „disqualifiziert" zu betrachten. Nicht viel besser zensiert stehen den beliebtesten Sendungen: Bunte Abende (87 %!), Militärmusik (84,5 %), alte Tanzmusik (82,5 %, von den älteren Jahrgängen bevorzugt) die Darbietungen: *Opern* (nur 9 %), *Symphonien* (8 %) und *Kammermusik* (7 %) am Tabellenende gegenüber. Dabei bestätigte sich die oben schon angedeutete Erfahrung, daß Beruf, Stand, soziale Stellung bei der Bevorzugung wertvoller Musik keine Rolle spielen, wohl aber die Zugehörigkeit zu älteren Jahrgängen. Ob und wie weit das auf eine ernstliche Krise im musikalischen Wertempfinden junger und jungerwachsener Menschen schließen läßt, bedarf allerdings erst einer eingehenden Nachprüfung. Wie überhaupt die Umfrage später unter normalen Umständen erneut und auf breiterer Basis methodisch angestellt werden sollte. Es ist z. B. schon ein beträchtlicher Unterschied, ob ein Rundfunkhörer und Fragebogenadressat bei dem Stichwort „Opernmusik" an bunte Opernabende oder überdurchschnittlich gute oder gar erstklassige Opern-Gesamtübertragungen denkt.

Acht Prozent Interessenten für Symphonien, sieben Prozent für Kammermusik! Eine bescheidene und dennoch nicht so erstaunliche Ziffer, wenn wir das Verhältnis auf andere Kunstgebiete übertragen. Es heißt nur, auch hier die Stimmen zu wägen, nicht zu zählen. Die Programme der deutschen Sender sollten diesen Wünschen und seelischen Bedürfnissen, die hinter diesen scheinbar kleinen Ziffern stehen, Rechnung tragen. Sie können es, ohne das Unterhaltungsbedürfnis, die Sportbegeisterung und andere Erwartungen der „Mehrheit" zu schmälern. Und ein ausgewogener Sendeplan wird gerade an Sonnabenden und Sonntagen, wo so viele mehr Zeit haben und aufnahmefähiger sind, neben Unterhaltung und Sport Übertragungen wertvoller Musik vorsehen.

Nr. 48 18. Jahrgang · 1939 — **November** — **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Opernregie als Kunst der Vermittlung

Opernregie ist die Kunst der Vermittlung! – In jedem Sinne.

Zunächst und grundsätzlich handelt es sich natürlich um die Vermittlung von Kunst. Der Regisseur ist dazu da, zwischen dem Grundriß einer Oper, wie ihn die Partitur darstellt und dem mehr oder weniger aufnahmebereiten Publikum zu vermitteln. Diesem Tun drückt er seinen Stempel auf – – wie es so schön heißt – – und nennt es „Inszenierung".

Das Durchschnittspublikum weiß nie so recht, was der Regisseur eigentlich tut. Man fragt bei der Premiere immer, wer denn der andere Herr sei, der am Schluß neben dem Kapellmeister, den man meist wiedererkennt, vor den Vorhang tritt. Zunächst: der Regisseur ist nicht der Mann, der die Dekoration entwirft. Das macht der Bühnenbildner. Er ist auch nicht der Mann, der die Auftritte überwacht. Das tut der Inspizient. Er macht auch nicht Sturm und Donner, Regen und Sonnenschein, auch nicht die Beleuchtung, obwohl er maßgehend an all diesem beteiligt ist.

Das gebildete Publikum weiß das natürlich und sagt: der Regisseur ist der Mann, der im Einverständnis mit dem musikalischen Leiter für die Einheitlichkeit des Spiels sorgt, der die festgelegte Handlung nach künstlerischen Gesichtspunkten realisiert, d. h. erdichtete, aus der Musik lebende Figuren in die körperhafte Anschaulichkeit umsetzt. Der Regisseur sagt nicht nur, daß die Sänger da und dorthin gehen, sich setzen oder aufstehen sollen, sondern *wie* sie es tun sollen, und er weiß, *warum* das so sein muß – nicht nur, damit sich „eine schöne Gruppe" ergibt, sondern weil nur so ein bestimmter seelischer Ausdruck, der im musikdramatischen Geschehen begründet liegt, ins Sichtbare gerückt wird. Das alles ist in langer mühseliger Probenarbeit zu der sicheren Selbstverständlichkeit gereift, die das höchste Lob für einen Regisseur bedeutet und die das Publikum hinnimmt und meistens nur dem Können des Darstellers zuschreibt (der es dann selbst auch glaubt. Trübe Stunden für den Regisseur, aber meist nur bis zur nächsten Inszenierung).

Und dann wird oft geschrieben und diskutiert über die geistesgeschichtlichen und literarischen Voraussetzungen einer Inszenierungsidee, Stilfragen werden behandelt (Wie weit ist Mozarts „Figaro" als opera buffa zu inszenieren oder Gounods „Margarethe" als französische „große Oper"). Im Zentrum der Auseinandersetzung steht häufig das Problem der Werktreue. Vieldeutig, vielumstritten, nie einheitlich zu lösen. Denn es handelt sich bei Darstellern nicht um Figurinen, sondern um lebendige Menschen. Das heutige Publikum lebt in einer anderen Vorstellungswelt, was Raum und Farbe anbelangt, als ein früheres, und auch der Regisseur überträgt nicht nur die vorgeschriebenen Bühnenanweisungen auf die Szene (und selbst wenn er es täte, wäre das „wie" doch in jedem Falle verschieden), sondern setzt Gestalt, Geist, Atmosphäre eines Kunstwerkes um, nachschaffend, vermittelnd.

Und hier beginnt das eigentliche Wirken des Regisseurs. Seine grundsätzliche Aufgabe war die „Vermittlung von Kunst". Nachdem die stilistischen Voraussetzungen geklärt sind, die Inszenierungsidee, die gewissermaßen die künstlerische Rechtfertigung des Regisseurs bedeutet, feststeht, geht es um deren Sichtbarmachung, und das bedeutet Kampf mit der Fülle der Möglichkeiten, dem Widerstand der Einzelkräfte, dem Schwergewicht des Gegenständlichen, der vielfachen Verkettung eines großen Apparates.

Nun setzt das ein, was jeder Regisseur in hohem Maße besitzen muß: die Kunst der Vermittlung. Im einfachsten Sinne gemeint: Ausgleich zu schaffen zwischen den Extremen, Gegensätze zu verbinden, zu verzichten, zu ermöglichen, nachzugeben und zu fordern. (Es gibt wohl einige „Diktatoren der Regie", die „sich alles erlauben" können, denen die ganzen Mittel eines großen Theaters zur Verfügung stehen. Von denen ist nicht die Rede, sondern von den Spielleitern einer breiten Schicht guter deutscher Provinztheater.) Opernregie als Kunst der Vermittlung, mit dem heimlichen Unterthema: jede Opernaufführung ein Kompromiß.

Kompromiß zwischen Inszenierungsplan, Idee und Verwirklichung.

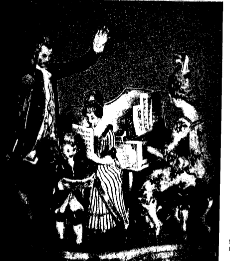
Der ist der beste Regisseur, der am meisten erreicht, nicht der, der sich durchsetzt. Das ist ein großer Unterschied. Denn es kommt nicht darauf an, etwas anzuordnen, sondern darauf, zu wissen, wo und wann man anordnen kann.

Man hat einen Sänger, einen Heldenbariton, darstellerisch recht begabt, wenn auch nur in einer bestimmten Richtung, einem festgelegten Fach. „Othello" soll inszeniert werden. Man muß mit diesem Sänger den Jago besetzen. Der Regisseur sieht die Gestalt biegsam, schillernd, im leichten parlando-Ton agierend, aus dem einige wenige Szenen als elementare Ausbrüche herauswachsen sollen. Der Sänger entspricht nicht dieser Vorstellung des Regisseurs. Er ist sowohl an Gestalt wie an Stimme schwer, wuchtig und pathetisch und hebt sich als Darsteller zu wenig von der Figur des Othello ab. Hier gilt es nun zu vermitteln. Man unterstreicht beispielsweise nicht die dramatischen Akzente des Jago, sondern spart das Pathos für die ganz wenigen Stellen des Triumphes, um so die Dämonie dieser Gestalt nur an den Höhepunkten aufleuchten zu lassen. Im übrigen versucht man die starke Körperlichkeit und den wuchtigen Darstellungsstil des Sängers zurückzuhalten, um die geistige Überlegenheit Othello gegenüber zu betonen. So stellt man also in den Szenen mit Othello die beiden schweren Gestalten möglichst nicht nebeneinander, sondern läßt Jago seine Pfeile aus einiger Entfernung abschießen. Hier muß auch das Bühnenbild eingesetzt werden (Treppen, Mauervorsprünge, Pfeiler), um die Gegenspieler durch Niveauunterschiede des Raumes in ihrer Eigenart zu unterscheiden und bei aller inneren Spannung die notwendige äußere Selbstverständlichkeit und Lockerung des Intrigenspiels zu ermöglichen. Da man das Biegsame, Schlangenhafte dieser Gestalt nicht direkt ausdrücken kann, versucht man, den Sänger zu einer Nonchalance der körperlichen Haltung, die etwas Lauerndes bekommen kann, ohne viel Bewegung mit verhaltenem, gespanntem mimischem Ausdruck zu bewegen. Außerdem helfen noch Kostüm und Beleuchtung zwischen der ursprünglichen Vorstellung des Regisseurs und den verfügbaren Darstellungskräften zu vermitteln.

Oft geht es nicht um die Anlage und Charakterisierung einer Einzelgestalt, sondern um den Ausdruck einer bestimmten Szene. Eine starke seelische Erschütterung soll wirken durch völlige Starre und Regungslosigkeit. Und doch muß gerade dieser scheinbar völlige Stillstand Konzentration aller seelischen Kräfte ausstrahlen. Es ist leichter mit großer Gebärde einen Ausbruch zu spielen, als „ohne etwas zu tun" in aller Eindringlichkeit „da" zu sein. Mag es sich nun handeln um die erste Begegnung zwischen Senta und Holländer, um Brünhildes Todverkündung, um einige Momente der Carmen oder Butterfly oder um die vielsagenden Generalpausen bei Mozart (denn alle diese Momente sind im Musikalischen begründet), immer sind diese gespannten Szenen im Ausdruck am stärksten, wenn beim Darsteller nichts „geschieht". Aber nicht immer ist der Darsteller fähig bei aller Regungslosigkeit die innere Spannkraft lebendig werden zu lassen. Häufig bleibt die Haltung leer, sagt nichts aus, und der Regisseur tut besser daran, eine einfache, andeutende Ge-

Zum Tag der deutschen Hausmusik

(21. November)



Musizierende Familie

Porzellangruppe des 18. Jahrhunderts

Nr. 49 18. Jahrgang · 1939 Dezember Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Die erzieherischen Aufgaben der Kunstbetrachtung

Von **Dr. W. Stephan**

Als vor nunmehr drei Jahren die Kunstkritik abgeschafft und die Kunstbetrachtung an ihre Stelle gesetzt wurde, da schien es zunächst, als ob die Besprechung künstlerischer Veranstaltungen in der Tageszeitung künftig in ihrer Geltung und Wirkung eingeschränkt werden würde. War dem Berichterstatter mit dem Recht der Kritik nicht der eigentliche Sinn seines Amtes genommen? Hatte die Tatsache, daß eine solche aufsehenerregende Maßnahme überhaupt getroffen wurde, nicht zumindest seine Überflüssigkeit drastisch genug dargetan? Man hatte sich, namentlich in Künstlerkreisen, an die Auffassung gewöhnt, daß der Kunstreferent seinen Beruf in erster Linie aus Lust am Zensieren ausübe. Die war ihm nun durch den Erlaß des Reichspropagandaministers genommen.

Der Kunstbetrachter, wie er von nun an hieß, empfand indessen die neue Regelung bald nicht mehr als Fessel, sondern im Gegenteil als Befreiung von einer herkömmlichen Pflicht, die ihm selbst oft unangenehm genug gewesen sein mochte. War er bislang auf sich selbst gestellt, so fand er sich nun eingeschaltet in den Stromkreis eines bewußt geleiteten kulturellen Lebens. Aus einem Exponenten im freien Spiel der Kräfte im Sinne des liberalistischen Zeitalters wurde er zu einem Faktor im ganzheitlichen Organismus des neuen Staates. Die Begrenzung seines Aufgabenbereichs bedeutete eine Stärkung seiner Einsatzfähigkeit und gab ihn zugleich der Gemeinschaft der künstlerisch Schaffenden als gleichgesinnten Mitarbeiter zurück.

Kunstbetrachtung ist Vermittlung. Ihre Bedeutung mißt sich an dem Kreis, an den sie sich wendet, und der stets größer ist als der, mit dem das Kunstwerk in unmittelbare Berührung tritt. Sie vermag daher, wenn auch freilich in erheblicher Verdünnung, Werte dorthin weiterzugeben, wo diese zunächst garnicht gesucht wurden. Auf die besonderen Verhältnisse des Musiklebens angewandt, heißt das, daß durch die Zeitung auch diejenigen Leser erfaßt werden, die dem Konzertsaal oder dem Opernhaus noch ferngeblieben sind, aber doch wohl gewonnen werden können. Diese Aufgabe der Kunstbetrachtung ist in ihrer Auswirkung allerdings kaum greifbar. Sie steht im Hintergrund der anderen, die sich aus dem Anspruch ergibt, die Beziehung zwischen dem dargestellten Kunstwerk und der Hörerschaft zu vertiefen.

Hier liegen nun die Verhältnisse auf dem Gebiete des Konzertwesens grundsätzlich anders als bei bildender Kunst, Theater und Film. Denn während dort der Wert des Berichts insofern offenbar ist, als er ohne weiteres zur Anregung und Einführung dienen kann, muß sich die Konzertbetrachtung auf die nachträgliche Erläuterung und Würdigung des Kunsterlebnisses beschränken.

Es läge die Möglichkeit nahe, statt der abschließenden Betrachtung die vorangehende Erläuterung einzusetzen, sei es durch den einführenden Vortrag, durch den vorbereitenden Hinweis in der Zeitung oder den Programmaufsatz. Dazu ist heute der Kunstbetrachter weit eher berufen, als es früher der Kritiker war, dem es ja die Wahrung seiner kritischen Unabhängigkeit nicht in dem Maße erlaubte, seinerseits an der Vorbereitung einer künstlerischen Veranstaltung aktiv mitzuarbeiten. Heute stehen diese Möglichkeiten offen und sind auch schon vielerorts mit Erfolg genutzt worden.

Der Wert solcher Einführungen ist indessen umstritten und zwar gerade dann, wenn sie tiefer dringen und das Kunstwerk selbständig zu interpretieren suchen. Hier drohen die Scylla und Charybdis der poetisch unverbindlichen Deutung und der theoretisch unlebendigen Formanalyse dem Durchschnittshörer die nötige Unbefangenheit zu rauben, mit der er dem Kunstwerk gegenübertreten soll. In dieser Hinsicht scheint der heutige Hörer vorsichtiger geworden zu sein, wie das Absterben der einstmals vielverbreiteten Konzertführer beweist. Das bedeutet jedoch keineswegs, daß ihm eine zweckmäßige Vorbereitung unwillkommen sei, wenn sie nur mit der nötigen Behutsamkeit und der Konzentration auf das Wesentliche dargeboten wird. Hier vor allem gilt das Wort von der Kunst des Weglassens; ein paar Andeutungen vermögen oft mehr zu sagen als langatmig-gründliche Vollständigkeit.



Perugino (1500): Musizierende Engel

Original in der Galleria antica e moderna zu Florenz.

Foto: Panoff

Das eigentliche Kunsterlebnis freilich läßt sich nicht vorwegnehmen oder gar in vorbestimmte Bahnen lenken. Sonst wäre dem Hörer ja gerade das Wesentliche genommen: die Freiheit der Phantasie, und er wäre gezwungen, einen fremden Deutungswillen nachzuempfinden. Hier darf dagegen die nachträgliche, die eigentliche Kunstbetrachtung einsetzen, die auch durch die wirksamste vorherige Erläuterung nicht entwertet wird. Denn darin liegt gerade ihre Stärke und schöpferische Möglichkeit, daß sie selbst dem vorangehenden Erlebnis entspringt. Wie das Kunstwerk selbst niemals allein aus der fixierten Partiturgestalt zu begreifen und zu erläutern ist, so vermag auch die Kunstbetrachtung erst aus dem lebendigen Klangeindruck die Unmittelbarkeit der Darstellung zu gewinnen, die ihr die Gefolgschaft des Hörers sichert.

Die erzieherische Aufgabe der Kunstbetrachtung beschränkt sich jedoch nicht auf die Deutung des einzelnen Werks und seiner Wiedergabe. Sie ist auch dazu berufen, die großen geschichtlichen Linien des Werdegangs unserer Kunst und die kulturpolitischen Gesichtspunkte heutiger Musikpflege aufzuzeigen, und zwar nicht bloß theoretisch, sondern am lebendigen Beispiel, das auf diese Weise aus der Zufälligkeit und Zusammenhanglosigkeit seines Erscheinens im Programm herausgehoben wird. Vor allem gilt es, die Wege für das Verständnis der zeitgenössischen Musik zu ebnen. Hier besteht die Gefahr, daß die Kunstbetrachtung im Eifer des Eintretens für ein neues, vielleicht problematisches Werk die Fühlung mit einem Teil der Hörer und Leser verliert, eine Gefahr, die allerdings geringer ist als der Schaden, den früher eine verständnislose Kritik anrichten konnte. In diesem Falle wird es darauf ankommen, die Ursachen aufzuzeigen, die das Verständnis der Neuheit erschweren, sofern diese Ursachen nicht schon vorher durch die in solchem Fall unerläßliche Vorbesprechung hinweggeräumt worden sind.

Das Vertrauensverhältnis zwischen dem Kunstbetrachter und seiner Lesergemeinde, das die Voraussetzung aller kunsterzieherischen Arbeit ist, wird noch enger, wenn in der Kunstbetrachtung auch dem schaffenden und ausübenden Künstler gegenüber jenes Einverständnis spürbar wird, das sich auf gegenseitige Achtung der künstlerischen Meinung stützt. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß der Berichterstatter einer klaren Stellungnahme aus dem Wege gehen darf, namentlich dann, wenn es um musikkulturell wichtige Dinge geht. Er wird insbesondere dem natürlichen Beharrungsvermögen, etwa in der Programmgestaltung, entgegenwirken und dabei an die geistige Beweglichkeit der Hörer wie der Musiker appellieren. Er sollte das gute Gewissen des Musiklebens sein.

Max Fiedler †

Aus Stockholm kommt die Nachricht, daß dort am 1. Dezember der bekannte Dirigent Max Fiedler plötzlich verstorben ist. Er wäre Ende dieses Jahres 80 Jahre alt geworden. Hamburg, Boston und Essen waren die Hauptstationen seiner Dirigententätigkeit, doch ist er darüber hinaus durch eine reiche Gastspieltätigkeit und nicht zuletzt auch als Komponist von Orchesterwerken, Kammermusik und Liedern weithin bekannt geworden.

Alfred Lorenz †

An den Folgen eines Herzleidens ist in München Prof. Dr. Alfred Lorenz im einundsiebzigsten Lebensjahr gestorben. Sein wissenschaftliches Verdienst ist der Nachweis einer großformalen Gliederung der Wagnerschen Bühnenwerke, wie sie vorher infolge des mißverstandenen Begriffs der „unendlichen Melodie" nicht erkannt worden war.

Neues spanisches National-Orchester

Der spanische Theaterausschuß hielt in Zarauz eine Sitzung ab, in der neben theaterorganisatorischen Fragen die Gründung eines National-Orchesters besprochen wurde.

Nr. 50 19. Jahrgang · 1940 Januar Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Historismus und Unmittelbarkeit

Von **Dr. Wolfgang Steinecke**

Wie kaum eine andere ist sich unsere Zeit des Erbes, das sie angetreten, bewußt. Fast ein Jahrtausend Musikgeschichte ist im Bewußtsein der heutigen Musiker lebendig. Im öffentlichen Musikleben, in den Konzertsälen und Opernhäusern, dominiert die Bewahrung der großen klassisch-romantischen Traditionswerke; durch die Anstrengungen der Musikwissenschaft ist darüber hinaus das Musikgut des weiter zurückliegenden Traditionsverlaufs in den Gesichtskreis der Musikpflege und auch des musikalischen Schaffens gerückt worden. Niemand wird ernsthaft bestreiten wollen, daß hierdurch unser Erkenntnisstand vertieft, unser Erlebniskreis erweitert worden ist, und ebenso wenig ist es zu bezweifeln, daß diese Entwicklung einem inneren Bedürfnis entsprungen ist. Aber zugleich kann man die Wahrnehmung machen, daß sich — nicht nur unter den schaffenden und nachschaffenden Musikern, sondern auch unter den Musikwissenschaftlern — die Stimmen mehren, die nach einer kritischen Prüfung dieser Situation verlangen.

Den Maßstab einer solchen kritischen Prüfung kann nur die Verantwortung vor dem Leben abgeben, d. h. die Frage, die schon Nietzsche mit seiner Betrachtung „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" gestellt hat. Schon damals warnte Nietzsche vor der Gefahr der „historischen Krankheit", einer Gefahr, die sich seitdem zweifellos nicht verringert hat. Im Gegenteil — ihre äußeren Voraussetzungen haben sich ja seither so gesteigert, daß man annehmen müßte, unser Kulturleben sei unheilbar von ihr ergriffen worden, wenn nicht zugleich die begründete Hoffnung bestünde, daß im gleichen Maße und in gesundem Rückschlag die Voraussetzungen zu einer neuen schöpferischen Unmittelbarkeit eine Stärkung erfahren haben. Wenn die Kulturpolitik der Gegenwart allgemein die Historie ihres Selbstzwecks enthebt und dem Lebensdienst unterordnet, so ist das ein sicheres Anzeichen dafür, daß sie nach einem gesunden Ausgleich von Historismus und Unmittelbarkeit strebt.

Die heute so wichtige Aufgabe, diesen Ausgleich herzustellen, hat für viele Zeiten überhaupt nicht existiert; sie entstand erst, als mit dem Zurücktreten eines „unhistorisch" instinktiv weitergeführten, lebendigen Traditionsverlaufs sich das reflexive Bewußtwerden der Tradition als bestimmter abgeschlossener „historischer" Seinsformen verstärkte. In der Musikgeschichte schlägt die Geburtsstunde des „historischen Sinns" mit Monteverdis Proklamation einer „musica moderna". Aber der Gegensatz von alter und neuer Musik, der von hier ab mit den Begriffen des „Stylus modernus" und des „Stylus antiquus" die barocke Musikanschauung beherrscht, bleibt doch noch im Rahmen einer vorwiegend formalen historischen Betrachtungsweise. Und man braucht zum Beispiel nur auf die Generalbaßbearbeitung hinzuweisen, die Bach zu Palestrinas Missa sine nomine angefertigt hat, um zu erkennen, daß die Kraft des eigenen Stilausdrucks sich hier noch stärker durchsetzt als das Streben, den Eigenwert des historischen Gegenstandes „objektiv" und „werktreu" zu bewahren. Dieses natürliche Vorrecht des Lebens vor der Historie wurde erst durch das Anwachsen des Historismus in der Romantik und der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts gefährdet, und damit wurde die Aufgabe, zwischen Historismus und Unmittelbarkeit einen gesunden Ausgleich herzustellen, zu einem unmittelbaren Lebensproblem der Kultur.

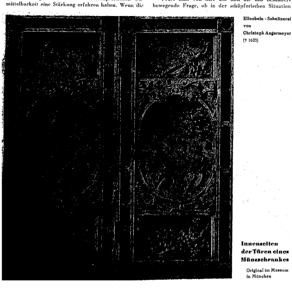
Prüft man von hier aus nun die uns besonders bewegende Frage, ob in der schöpferischen Situation der musikalischen Gegenwart dieser Ausgleich vorhanden ist, so scheinen zunächst viele Anzeichen — Symptome einer „historischen Krankheit" — auf ein unzuträgliches Überwiegen des Historismus hinzudeuten. Aber man darf hier keine voreiligen Schlüsse ziehen.

Gewiß hat sich wohl kaum je im Formalen und Stilistischen eine so starke historische Rückneigung bemerkbar gemacht wie in der zeitgenössischen Musik, eine Rückneigung, die nicht so sehr ein unmittelbares Fortwirken der Tradition, sondern ein überspringendes Zurückgreifen auf einen weiter zurückliegenden Traditionsverlauf, auf eine lange schon in sich abgeschlossene historische Seinsform darstellt. Diese Rückneigung, die man erstmals vielleicht bei Brahms, stärker dann bei Reger beobachten kann, erfaßt heute weite musikgeschichtliche Räume. Die mystisch verschlungene Liniensprache gotischer Musik scheint bei Kaminski wieder aufzuleben, in Chorwerken Peppings, Fortners u. a. wird die Klangwelt der altniederländischen Musik wieder heraufgerufen, die Hinterlassenschaft frühprotestantischer Kirchenmusik und der Chormusik eines Schütz wird z. B. von Distler aufgegriffen, zahllos sind vor allem die Beispiele des Zurückgreifens auf die Stilmuster der Barockmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Die Beispiele hierfür sind weithin geläufig; nicht auf ihre Aufzählung und Darstellung soll es hier ankommen, sondern auf die Frage nach dem inneren Beweggrund dieser starken historischen Rückneigung, auf die Frage, ob sie die schöpferische Unmittelbarkeit bedroht, ob sie von Nutzen oder Nachteil für das Leben der neuen Musik ist.

Die zu Ende gehende Stilentwicklung der Romantik, die große Stilwende unserer Zeit, hat die zeitgenössische Musik vor eine entscheidende Aufgabe gestellt. Sie konnte nicht auf dem Wege der Traditionsverneinung bewältigt werden, ein absolut unhistorisches Verhalten ist heute undenkbar geworden. Und doch galt es, für die Lösung der eigenen Aufgaben eine neue Unbefangenheit und schöpferische Spontanität zu gewinnen. Man darf wohl sagen, daß hier die historisch weiter zurückliegenden Vorbilder der alten Musik eine bedeutende Hilfestellung geleistet haben. Denn es ging ja nicht eigentlich um den Stil dieser Musik, sondern um ihren Geist, ihre Haltung, ihre stärkere Gemeinschaftsverbundenheit und Lebensbezogenheit, kurz um die inneren Lebenskräfte, welche die alte Musik für die junge bereithielt. So ist heute weitgehend die historisierende Tendenz über eine bloße Stilkopie hinaus vertieft zu einer Rückbesinnung auf die geistig-seelischen Kräfte der alten Musik. Denn wie die letzte große Wende in der Musikentwicklung nicht bloß ein Stilwandel war, sondern eine Wandlung der inneren Haltung, so sucht man letzten Endes in der alten Musik nicht nur ihr stilistisches Bild, sondern die Ausprägung einer verwandten Haltung, deren Erlebnis für die eigene Kraft eine wesentliche Stärkung zu bedeuten vermochte.

Für die Situation der neuen Musik ist es von hohem Wert, daß die Rückbesinnung auf die alte Musik immer mehr ihren rein historisierenden Charakter verliert, daß das Anknüpfen an frühere Vorbilder über die Stilkopie hinausgreift in die eigenen Aufgaben unserer Zeit. Je mehr die Historie in diesem Sinne nicht als ein bestimmtes Stilbild, nicht als eine in sich abgeschlossene, eigenwertige „historische Seinsform" erfaßt wird, sondern als eine Quelle geistig-seelischer Gestaltungskraft, umso mehr kann sie dem Leben dienen, umso mehr wird die Gefahr eines den eigenen Ausdruck hemmenden Historismus überwunden. Wenn man auch keineswegs behaupten kann, daß die Gefahr der „historischen Krankheit" bereits völlig gebannt ist, so mehren sich doch in der schöpferischen Situation der neuen Musik die Anzeichen für die stärkere Unbefangenheit, die ihr Verhältnis zum Geisteserbe und Formengut der alten Meister gewonnen hat, eine Unbefangenheit, die gleichzusetzen ist mit einer stärkeren Unmittelbarkeit in der Aussprache des eigenen lebendigen Empfindens.

Freilich werden die „Nachteile" der Historie erst überwunden sein, wenn der schöpferische Eigenwille der neuen Musik auch in der Prägung der formalen



Elfenbein-Schnitzerei von Christoph Angermeyer († 1633)

Innenseiten der Türen eines Münzschrankes

Original im Museum in München

Nr. 51 19. Jahrgang · 1940 **Februar** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Die Zukunft des Tanzdramas

Von **Dr. Andreas Liess**

Eine Zeit, die den naturhaften Kräften des Lebens gerecht werden will, kann nicht an Tanz und Tanzkunst vorübergehen. Es gibt ja keine künstlerische Aussprache, die selbst so Leben *ist* und eine so unmittelbare Lebensübertragung bieten kann, wie sie.

Wir verstehen heute im Rückblick den Sinn der Bewegungen, die sich seit der Jahrhundertwende in verschiedensten Formen anbahnten. In diesem Geschehen eroberte sich das lang geknechtete naturale Leben seine Rechte zurück. Die Revision des Verhältnisses menschlicher Existenz zur Natur, ja des Wesensbegriffes „Natur“ selbst, brachte ein lebendiges Körpererlebnis mit sich, das sich zu einer Körperkultur im Geiste der Antike steigerte. So flutete eine Welle des Tanzes empor, die zunächst allein im Erlebnis des Körperlichen ihr Genügen fand. Schon aber arbeiteten hochkünstlerische Kräfte daran, diese Haltung zu vertiefen, indem sie den uralten Sinn des Tanzbrauches lebendig werden ließen: das symbolhafte Wesen tänzerischer Gestaltung! Erst mit diesen beiden Komponenten besaß die Tanzkunst die Voraussetzungen für ein eigenes Drama großen Formats und vermochte eine höhere Einheit zu fügen, die dank ihrer Grundgegebenheiten mit der größten musikalischen Form, der Oper, in einen Wettbewerb treten konnte.

Die Lage der Gegenwart erinnert in gewissem an diejenige am Ende des 18. Jahrhunderts. Damals lösten die Gedanken Noverres und Angiolinis, dem wir Glucks einzigartige Tanz-Tragödie „Don Juan“ verdanken, dem Tanz die Fesseln. Die kalte Formalistik des alten Balletts wurde über Bord geworfen; Pantomime, Psychologie traten an die Stelle der Artistik. Ein Hauch lebendigen Naturgefühls belebte die Tanzkunst, und Noverre sprach es aus: „Das Kunstwerk verlangt Seele!“ — Doch wurden in der folgenden Entwicklung die Konsequenzen nicht gezogen. Das Genre blieb eine Nebendomäne der Bühne; die Oper herrschte. Bei aller Bereicherung zu Beginn durch Massenstil und nationale Rhythmen läßt das 19. Jahrhundert die Anregungen im Formalistischen verkümmern. Erst das russische Ballett mit Fokin und Diaghilew vollbringt die entscheidende Tat — Ausdruck des sich erhebenden neuen Lebensgefühls — die Ballettform erneut in die lebendige Sprache des Tanzspiels aufzulösen. Dieses Genre steht in aller Jugendfrische nun als ein selbständiges und in höchstem Maße entwicklungsfähiges der Oper gegenüber. Kühne Zukunftsschau könnte geradezu die Weiterentwicklung der Oper als führende Gattung bezweifeln, und wir stünden vor der Frage: Oper *oder* Tanzdrama!

Daß wir in der Spätzeit der Oper stehen, daran ist kein Zweifel. Die Entwicklung wird hier ihren Lauf nehmen. Die Alternative wird gewiß durch folgende Erwägung gemildert: die Oper ist im Wege ihrer Entwicklung ein „Gesamtkunstwerk“ geworden. Keiner der großen Tanzdenker und Tanzdichter der vergangenen Jahrhunderte ist aber auch seinerseits an dieser Idee vorübergegangen. Der Gedanke des Gesamtkunstwerks ist dem Problem des Tanzspiels immanent. Hiermit deutet sich die mögliche Art und Weise kommender Entwicklung an und unsere Frage wandelt sich zur Form: werden die Kräfte des Tanzes oder die der alten Oper die Führung im Gesamtkunstwerk haben?

Den Weg der Kunst im Aufstieg bestimmt stets der Wille zur unmittelbaren und lebensfrischen Wirkung.



In der Erfüllung dieser Forderung liegt einmal die Chance des Tanzdramas. Es kommt aber ebenso in der ihm eigenen unmittelbaren Lebensverbundenheit und Lebensdarstellung den irrationalen wie vitalen Strömungen unserer Zeit entgegen. Das Wort, der Text der Oper, erscheinen bereits zu objektiviert. Es ist deren Vorzug, daß die nur durch begriffliches Erfassen mögliche Spezialisierung des Erlebens Idee und Situation schärfer umreißt. Tanz allein — und Musik — vermögen ohne Mittler das Ahnungsvoll-Unfaßbare in die Erscheinung zu heben, es heraufzubeschwören. Darum ist auch in der Oper die Musik Trägerin der Tiefenkräfte. Tanz und Musik korrespondieren völlig miteinander, sie geben das Unaussprechliche, Allgemeinste, das Präforme menschlichen Seins, der Volkswesenheit wie des Nationalen. Ihr Vermögen entspricht also voll den Forderungen des Grundtriebes der Zeit. Gewiß wird die Tanzhandlung kaum oder wenig Neues dem weiten Stoffgebiet hinzufügen, das die Oper im Laufe der Jahrhunderte eroberte; aber die Gestaltung kann hier in ganz neuer Beleuchtung und ungeahnter Vertiefung erfolgen. Nichts ist zudem allgemeiner als das Symbol. Nach Wagners musikdramatischer Erfüllung und Pfitzners musikalischer Absolutheit kann mutmaßlich nur noch der Tanz der Sage und Legende, allgemein menschlichen Problemen, aber auch geschichtlichen Stoffen und vor allem dem Humor neue tiefe Ausdeutungen geben. Ja, was ihn angeht, vermag der deutsche Geist in seiner ursprünglich expressiven Gesinnung vielleicht sich hier erst voll zu entfalten. Das gilt nicht zum wenigsten auch von dem religiösen Bereich, zieht das symbolische Wesen des Tanzes ihn doch immer wieder in den Bann seiner Urbestimmung.

Zur Unmittelbarkeit der Aussprache, zur Darstellung des Allgemeinen gesellt sich als Drittes hinsichtlich der Korrespondenz mit dem neuen Lebenswillen die Möglichkeit absoluter Freiheit des Tanzes gesellschaftlichen Bindungen gegenüber. Die Oper bleibt ihrem Ursprung gemäß gesellschaftsverhaftet, mag mit Wagner die Entwicklung auch zu einer Verbreiterung des Wirkungsbereiches im Sinne der Volksidee fortgeschritten sein. Was der Oper nicht möglich ist, in ungeheuren Räumen oder unter freiem Himmel volkliche, nationale und allgemein-menschliche Wesenheiten und Ideen zur Darstellung zu bringen, vermöchte wohl das Tanzspiel. Es hat die Intensität der Massenwirkung auf der Bühne, ebenso die Möglichkeit, das Melos von der Musik zu lösen und zur Kraft des Rhythmus allein zurückzukehren. So kann hier in einer gewandelten Form das volksnahe Theater der Antike neu erstehen.

Die wahrscheinliche Verquickung von technischen Elementen der Oper mit denen des Tanzdramas, die wir eben aus dem Entwicklungsbild andeuteten, hat ihren besonderen Ansatzpunkt in dem Hauptproblem des Tanzspiels: wie sind große Zeitstrecken zu überwinden? Mit dem Gesang und vornehmlich der Arie hat die Oper bevorzugte Möglichkeiten, Stimmung und Geschehen auszubreiten. Die Frage der „Wiederholung“ ist bei der Unmittelbarkeit des Tanzausdruckes zudem weitaus schwieriger zu lösen. Singstimme und Chor sind die am nächsten liegenden Elemente einer Übernahme vom Operngebiet. Vokalisen sind bereits verwandt worden. Man kann vor allem an einen — sichtbaren oder unsichtbaren — Chor denken, der als Betrachter im griechischen Sinne fungiert und wichtige Allgemeingedanken zum Ausdruck bringt; auch ein Testo käme in Frage (siehe den Bericht über das neue Werk von Egk in diesem Heft. Die Schriftleitung). Beides bedeutete gewiß ein Durchbrechen der reinen Unmittelbarkeitswirkung des Tanzes; die Idee des Gesamtkunstwerkes rechtfertigt dies aber. Vielleicht wäre ein rezitierender Chor sehr eindrucksvoll, der an Höhepunkten in eine mehrstimmige Satzweise überginge. Nicht minder bedeutsam vermöchte auch das Melodram zu werden. Wir kennen seine starke Wirkung an dramatischen Punkten der Oper. Es würde im Tanzdrama — an gleichen Stellen kurz und eindringlich verwendet — Erlösung des Ahnungsvoll-Unsagbaren in die Helligkeit des scharf umrissenen Gedankens bedeuten. Weitere Vermischungen mit dem Operngenre würden sich von Fall zu Fall ergeben. Die Geschichte der Formen der Oper, des Oratoriums, des Balletts gibt Befruchtung genug. Manchen Zug haben zeitgenössische Tanzkompositionen bereits angedeutet. Mittel und Versuche sind also da; es fehlt nur der ganz Große, welcher der schon schlaff gewordenen Hand der Oper den Führerstab entreißt und den neuen Bau eines großen deutschen Tanzdramas im Sinne des Gesamtkunstwerkes türmt — denn seine Zeit scheint gekommen —, ein Großer, der wie einst Wagner großzügig und mit Phantasie die Bausteine hierher und dorther zu nehmen weiß und mit sicherem Genieinstinkt und klarem Kopf Meister der Wirkung und Meisterer der Wahrheit zugleich ist.

Szene aus dem neuen Ballett von Werner Egk „Joan von Zarissa“, das in der Berliner Staatsoper unter Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde. Unser Bild zeigt die Darsteller der Hauptrollen, Ilse Meudtner als „Isabeau“ und Bernhard Wosien als „Joan“

(Zu unserem Bericht auf Seite 2)

Foto: H. v. Kujawa

Nr. 52 19. Jahrgang · 1940 März Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Welches Musikinstrument liegt der Frau?

Von **Dr. Peter Panoff**

Wissen Sie, daß die Freundschaft zwischen Frau und Musikinstrument schon seit Jahrtausenden besteht? Die Frau, die so sehr von Mode und Geschmack abhängig ist, hat hier stets die Treue bewahrt; sie hat in all den Jahrtausenden mit sicherem Instinkt immer wieder dieselben Musikinstrumente gewählt und gespielt.

Wenn wir den langen Entwicklungsgang der Musik verfolgen, so begegnet uns auf Schritt und Tritt die lichte Gestalt der Frau am Instrument. Aus längst entschwundenen Kulturen erreicht uns die Kunde von musizierenden Frauen. Auf Mauerresten von Tempeln und Palästen, auf Urnen und Vasen, die man bei verschiedenen Ausgrabungen zu Tage brachte, finden sich Abbildungen von zarten Frauengestalten, die auf harfen- und lautenähnlichen Instrumenten spielen. Wohlbemerkt: auf harfen- und lautenartigen, also Zupfinstrumenten! Hie und da finden sich auch Flötistinnen. Sie blasen die altägyptische Doppeloboe — eine leichte kleine Doppelpfeife von näselndem Klang. Verschiedenartige Rasselinstrumente beherrschte die antike Frau ebenfalls, doch sind sie für uns nicht besonders wichtig, weil sie nur den Rhythmus markieren.

Die alten Ägypter und die Assyrer müssen sehr viel vom Instrumentalspiel der Frau gehalten haben. Nicht nur in den kultischen Zeremonien tritt die Frau als Harfenschlägerin, Lautenistin oder Leierspielerin auf (siehe unser Titelbild), sie machte auch als Berufsmusikerin schon damals den Männern eine ziemlich empfindliche Konkurrenz. In der Hofkapelle des Königs Assurbanipal von Assyrien waren zum Beispiel die Hälfte der Instrumentalisten Frauen. Sie spielten da hauptsächlich die Harfe, wie man aus einem erhaltenen Relief ersehen kann.

Das Saitenspiel war also schon im Altertum eine ausgesprochene Frauenkunst. Der zarte, einschmeichelnde Zupfklang der Harfen, Leiern und langhalsigen Lauten paßte gut zur innigen, diskreten Frauenart. Auch die Spieltechnik der Saiteninstrumente konnte die Frau besonders gut mit ihren geschickten Fingern bewältigen. Der Mann griff zu den großen Pfeifen, rührte die großen Rassel- und Lärminstrumente, blies die Fanfaren.

Verweilen wir ein wenig im alten Griechenland. Musik gab es da in Hülle und Fülle: Theoretiker, Sänger und Instrumentalisten wetteiferten um die Gunst der Musen. Die schöne Euterpe verkörperte die gesellige, heitere Musik. Anders Frau Polyhymnia: ernst und würdig, ein wenig von oben herab. Als Mutter des Orpheus durfte sie auch nicht anders sein. Nicht umsonst haben die Griechen die Frau als Schutzpatronin ihrer Musik gewählt. Galanterie war das keineswegs; sie meisterte tatsächlich die verschiedenen Saiteninstrumente, die Kithara, Lyra und die Phorminx. Viele Bildwerke haben die Gestalt der musizierenden Frau festgehalten, meist beim Leierspiel (vergleiche unser Bild). „Sie hält die an einem gestickten Gurt hängende Kithara fest an den Körper gepreßt, die Finger der linken Hand sind ausgespreizt und rühren die Saiten, die Rechte hält mit der üblichen Geste das Plektron an die Kithara, bereit, diese anzuschlagen, wenn der Gesang pausiert." So berichtet ein Zeitgenosse. Da der Musikunterricht ja in Griechenland sehr liebevoll und sorgfältig gepflegt wurde, nahm die Frau an der musikalischen Erziehung der Kinder sicher regen Anteil.

In Indien und im fernen Osten pflegt die Frau ebenfalls vorwiegend das Saitenspiel. Altindische Miniaturen zeigen reizende Momente aus der Musikpraxis der Frau. Meist musiziert sie mit der Langhalslaute und singt dazu. Zur Begleitung, zur Markierung des Rhythmus dienen die leichten Handtrommeln. Früher spielte die Chinesin mit Leidenschaft die Rohrgeige (K'in) und die Japanerin erhält nach uraltem Brauch heute noch als Hochzeitsgeschenk die Zither (Koto) und die Laute (Samisen). Diese orientalischen Frauen (siehe unsere Abbildung) hätten gewiß die Möglichkeit, die sonst reichlich vertretenen Pfeifen und Blasinstrumente zu spielen. Es war immer ihre nach innen gekehrte, feinsinnige Art, jene empfindsame Zurückhaltung, eine verklärte Leidenschaft ohne Sturm und Drang, die sie davon abhielt. Mit Saitenspiel beschäftigte sich die Frau in ihren Mußestunden, durch den feinen, zarten Klang der Laute oder der Leier zerstreute sie ihre Sorgen, ihnen vertraute sie ihre Herzensgeheimnisse.

Ägyptische Frauen
mit Harfe, Laute u. Doppelflöte
Wandmalerei in einem Grabe bei Theben aus der Zeit Amenhoteps II. Foto: Panoff

So blieb es auch später. Die Laute und Kithara hat man klanglich und technisch verbessert; aus dem uralten Cymbal wurde ein Tasteninstrument, das Cembalo; die Wasserorgel der Antiken mußte der vollendeteren Haus- und Kirchenorgel weichen. Die deutsche Frau des frühen Mittelalters spielte daheim die Orgel und sang dazu fromme Lieder. Zur geselligen Musik, zum Spiel und Tanz paßte besser die alte Geige, die fünfsaitige Vielle, die ebenfalls von Frauen gespielt wurde. Frauen meisterten die Harfe, Laute und Zither, das Klavichord, das Spinett und das Cembalo. Diese Instrumente durften in keinem Hause fehlen, sie waren beim Gesang wie für das Solospiel unentbehrlich. Unzählige Abbildungen, Meisterwerke der Renaissance, des Barocks und des Rokoko zeigen musizierende Frauen; dort zupfen sie die Laute, hier spielen sie Klavichord oder Harfe, bisweilen Geige, Gambe oder Zither. Seltener überrascht uns das Bild einer Flötistin oder pfeifenden Frau.

Die Erklärung für die Abneigung der Frau den Blasinstrumenten gegenüber ist im Psychologischen zu suchen. Das Blasen ist immer mit Anstrengung verbunden, die den Gesichtsausdruck während des Spiels ungünstig verändert. Hinzu kommen noch die größere Kraft und die robustere Konstitution, die für die Bedienung der Blasinstrumente mit Ausnahme der Blockflöten erforderlich sind. Da ist ferner der Vortrag. Die Berichte jener Zeit preisen die intime und innige Spielart der Frau. In der Musik kann die Frau ihre eigenste Natur nicht verleugnen. Sie ist keine Dramatikerin oder Philosophin. Sie kann gegebene Vorgänge stark erleben, doch, wenn es gilt, dieses Erlebnis schöpferisch neu zu gestalten, also neue Inhalte und Formen zu schaffen, dann muß sie versagen. Das Erlebnis bleibt in ihr, es hat nicht die Kraft, aus ihr heraus zu treten. Darum haben wir keine Komponistinnen von Bedeutung, eben darum liegt der Frau mehr die nachschaffende Kunst. Hier — und zwar durch ihre Stimme und die ihrem Wesen naheliegenden Saiten- und Tasteninstrumente — kann sie sich künstlerisch voll und ganz entfalten.

In der jüngsten Vergangenheit glänzen die Namen bedeutender Pianistinnen. Da ist an erster Stelle Clara Schumann, die mit ihrem tiefbeseelten Klavierspiel eine ganze Welt entzückte; viele werden sich noch an das leidenschaftliche Spiel Theresa Carennos erinnern. Heute gibt es eine große Reihe hervorragender Konzertpianistinnen von Ruf. Geigerinnen sind ebenfalls reich vertreten. Die modernen Streichinstrumente, ob Cello oder Geige (von der Baßgeige gar nicht zu sprechen), liegen der Frau nicht so gut wie die Streichinstrumente früherer Jahrhunderte, deren Strichart und Bogendruck — man denke an die Gambe und Viole oder selbst noch an die Kurzhalsgeige — ihr mehr entgegenkamen.

Gerade in der Musik darf die Frau ihre Weiblichkeit nicht verleugnen, sie muß am Instrument natürlich und anmutig wirken. Ihre altbewährten Freunde, die Tasten- und Zupfinstrumente, passen wohl am besten zu ihrer ganzen Erscheinung und zu ihrem Wesen. Und sie wird ihnen sicherlich weiterhin die Treue bewahren.

Ein neues Werk Pfitzners

Hans Pfitzner hat die Komposition eines neuen Orchesterwerkes „Elegie und Reigen", op. 45, für kleines Orchester beendet.

Nationaler Musikpreis 1940

Der von Reichsminister Dr. Goebbels gestiftete „Nationale Musikpreis" in Höhe von je RM. 10 000.— für den besten deutschen Nachwuchsgeiger und den besten deutschen Nachwuchspianisten wird auch im Jahre 1940 verliehen werden. Bewerber im Alter von 18 bis 30 Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei Solistenabende und zwei Orchesterkonzerte bestreiten können, haben eine Reihe von Pflichtwerken zu spielen. Bewerbungen sind an den Präsidenten der Reichsmusikkammer zu richten.

Nr. 53 19. Jahrgang · 1940 April Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Zu Karl Holls „Verdi“

Die vorbildliche Musiker-Biographie

Von **K. H. Ruppel**

Das ungeheure Interesse der Gegenwart an den Lebensschicksalen großer Männer der Vergangenheit hält unvermindert an. Die Biographie liegt an der Spitze der Nachfragen in den Buchhandlungen, und es scheint fast, als würde durch sie und das ihr benachbarte Gebiet der Briefsammlung (als Vereinigung von Dokumenten der Selbstdarstellung) die Vorherrschaft des Romans über das literarische Bedürfnis des Publikums gebrochen. Die Kunst der Biographie, der „Lebensbeschreibung“, ist wieder zu hohen Ehren gekommen. Freilich, der Begriff Lebensbeschreibung wird viel weiter gefaßt, als es der ursprüngliche Sinn des Wortes besagt. Auch die bestgeschriebene Biographie wäre langweilig, wenn sie nur einen Lebensverlauf im Sinne eines „curriculum vitae“ aufzeichnete — ausgenommen die reine Abenteurer-Biographie, deren Thema das Leben als Kuriosum ist. Das Interesse unserer Zeit an der Biographie — das sehr legitime Interesse einer Zeit, die nichts anderes ist als eine Kette riesiger und unfaßbarer Umwälzungen — entspringt der Notwendigkeit, sich „Anhaltspunkte“ zu schaffen, um aus den Analogien der Vergangenheit wenn nicht den Sinn der Gegenwart zu deuten, so doch in etwa begreifen zu können. Das heißt aber, daß an die Biographie die Forderung gestellt wird, daß sie nicht nur ein Leben, sondern auch die Wirkung eines Lebens beschreibt. Vom Biographen des Staatsmannes, Feldherrn oder Entdeckers wird verlangt, daß er die Identität von Leben und Tat, vom Künstlerbiographen, daß er die von Leben und Werk ergründet und darstellt. Auf das „Ganze“ kommt es an — nicht so sehr auf das Leben als auf die Lebens*leistung*, in der allein die Einheit von Persönlichkeit und Schaffen sichtbar wird.

Auch der Musikerbiograph ist in diese Forderung mit einbezogen. Er ist schlecht informiert, wenn er glaubt, der Leser von heute lechze danach, die Geheimnisse eines romantischen Künstlerlebens gelüftet zu sehen. Was am Künstlerleben „aufregend“, theatralisch, sensationell oder pikant ist, das ist heute mehr Stoff für den Film als für den Biographen; wir haben es, eingetaucht ins Wunderwasser der Atelierphantasie und verbrämt mit viel Ballett, in Filmen erlebt, deren Helden Mozart, Tschaikowsky und Verdi waren. Auch die eigentümliche Zwittergattung des „biographischen Romans“ bemächtigt sich gern der Lebensschicksale verstorbener Meister der Tonkunst, um sie mit jenem Zuschuß an Ungewöhnlichem zu versehen, von dem vielleicht nicht so sehr der Leser als der Autor glaubt, daß es zum „richtigen“ Künstlerleben gehöre — kurz, die Grenzen zwischen der Biographie als wissenschaftlicher Leistung und der romanhaften oder anekdotisch-novellistischen Zubereitung des im Lebenslauf eines Künstlers dargebotenen „Materials“ zeichnen sich genau und scharf ab, und das ist gut so.



Giuseppe Verdi
zur Zeit des Abschieds von der Bühne
„Il Vecchio“ vor dem Theatervorhang

(Aus Holls Verdi-Biographie. Mit Genehmigung des Verlages Ricordi & Co, Mailand)

Indessen ist auch die wissenschaftliche Biographie, sofern sie sich an einen größeren Leserkreis wendet als das spezielle Fachbuch, von den Forderungen der Zeit nach Übersichtlichkeit und Gemeinverständlichkeit (nicht mit „Popularisierung“ zu verwechseln), Lesbarkeit und — was durchaus nicht gegen ihre wissenschaftliche Gründlichkeit und Genauigkeit sprechen muß — Spannung betroffen, und niemand wird sich der Anerkennung dieser Forderung verschließen, der vor der simplen Frage steht, wie er die Zeit aufbringen soll, die zum Durcharbeiten selbst eines glänzend geschriebenen Standardwerks der Musikwissenschaft vom Umfang des Jahn-Abertschen „Mozart“ gehört. Es mag daher schon Vertrauen erwecken, wenn man weiß, daß die neueste deutsche Verdi-Biographie von einem Mann mit journalistischem Zeitgefühl geschrieben wurde, denn das Leben Verdis währte an Jahren lang und ist an Werken reich wie wenige. Angeregt von diesem Vertrauen begibt man sich an die Lektüre des Buches (Verdi. Von Karl Holl. Werkverlag Karl Siegismund Verlag, Berlin 1939) des Musikschriftleiters der „Frankfurter Zeitung“ und liest mit immer sich steigernder Anteilnahme eine Lebensbeschreibung im chronistisch engsten und geistig weitesten Sinn, von der man am Schluß feststellt, daß sie das Vorbild und Beispiel einer modernen Musikerbiographie ist.

Verdis menschliche Größe lag in seiner Einfachheit. Er war ein Genie der Wahrhaftigkeit. Sein Künstlerstolz, den er in hohem Maße besaß, hatte nie — wie der Wagners — das Bedürfnis, sich expansiv zu dokumentieren. Außer seiner Kunst liebte er wie sein engerer Landsmann Vergil über alles die „iustissima tellus“, die Bauernerde, und wie jener wußte er als Künstler und Bauer um die beglückende Not des „labor improbus“. Wer das Leben Verdis beschreiben und sein Werk deuten will, der muß den Sinn für diese große Einfachheit und Wahrheit haben, sonst wird das Bild falsch, wenn es auch in allen Einzelheiten noch so genau beobachtet ist. Daß Karl Holl diesen Sinn hat, spürt man aus der wunderbaren Einfachheit seiner Sprache: das ist keine Bescheidung in der Verwendung eines literarischen Kunstmittels, sondern die Erfüllung eines vom Thema her gestellten Formanspruchs. Holls Vorbild ist Verdis eigne Sprache gewesen, wie wir sie aus seinen Briefen kennen, die klare, phrasenlose Sprache eines Mannes, der mit wenig Worten viel zu sagen weiß, hinter der man aber stets die leidenschaftliche geistige Anteilnahme spürt (wie in Verdis Partituren mit dem geringsten Aufwand an Notenzeichen der schlagendste Ausdruck mächtigster Affekte erreicht wird). Holl erzählt. Er führt den Leser durch den landschaftlichen und gesellschaftlichen Lebensumkreis Verdis, er zeigt ihm sein Geburtshaus und sein Grab, sein Landgut Sant'Agatà, seine Genueser Stadtwohnung und die anderen äußeren Stationen dieses zwar bewegten, aber nie unrastigen Lebens. Wir sehen Verdi als jungen „Maestro di Musica“ in Busseto und als Abgeordneten im großitalienischen Parlament Cavours in Turin, wir hören von den Kunstreisen, die den ruhmgekrönten Meister quer durch Europa von Neapel nach London und von Petersburg nach Madrid führen, wir hören die Seufzer und Todesahnungen des Achtundachzigjährigen, der nach dem Weihnachtsgruß des Kardinalerzbischofs von Mailand sein Hotelzimmer in der Stadt, in deren Theater er seine größten Triumphe erlebte, nicht mehr verläßt, bis sie ihn auf dem Totenwagen hinausfahren. Es ist ein bedeutender, epischer Zug in dieser Chronik eines Künstlerlebens, die sich mit keiner Zeile von der Sache entfernt und gerade darum die Größe des Gegenstandes umso überwältigender hervortreten läßt.

Holl beginnt sein Buch, als ob er bei dem Leser nichts voraussetzte, mit einem Überblick über den geistigen und politischen Wirkungsraum Verdis. Auf knapp dreißig Seiten wird die Geschichte des italienischen Staates, der italienischen Literatur (soweit sie die Geschichte des Theaters mitbedingt) und der italienischen Oper behandelt — ein Musterbeispiel der Disposition und Konzentration des Stoffes auf den thematischen Hauptgegenstand hin unter Ausscheidung alles dessen, was nicht unmittelbar dazu gehört. Die Stellung Verdis am Ende der Tradition und zugleich das Neuartige seiner Riesenerscheinung wird so schon in der Einleitung klar herausgearbeitet; man sieht den Boden, in dem er wurzelt, und begreift nun in allem Folgenden, wie er organisch aus diesem Boden weiterwuchs, im Tempo und Umfang seines Wachstums freilich genährt durch die Kraft seines Genies. In Holls eindringlicher Darstellung enthüllt sich das eigentliche Geheimnis von Verdis menschlichem und künstlerischem Charakter: das Außerordentliche ohne Extravaganz und die eigentümliche Kraft seiner Natur, die schöpferische Spannung, in der er lebte, niemals in Überspannung (geschweige denn Überspanntheit) umschlagen zu lassen. Das Bild der Persönlichkeit tritt zum ersten Mal in seiner großartigen Totalität hervor, belegt durch Äußerungen, Briefstellen und Handlungen Verdis, die man bisher meist nur in anekdotischer Pointierung oder sonstwie ausschmückender Überlieferung kannte, die hier aber allein durch ihr dokumentarisches Gewicht sprechen. (Holl hat für sein Buch viel neues, bisher unzugängliches Material, vor allem eine Fülle unveröffentlichter Briefe des Meisters, benutzen können.)

Zum Bild der Persönlichkeit gehört das Bild des Werks. Auch hier geht Holl wieder „von außen nach innen“. Er erzählt vom „Oberto“ bis zum „Falstaff“, von den „Delirien Sauls“ bis zu den „Quattro Pezzi Sacri“ die Entstehungsgeschichte der Werke und die Schicksale ihrer Uraufführungen. Er erzählt von Verdis Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern, denen er alles andere als ein bequemer Partner war, von seinen bis zu den rigorosesten Forderungen gesteigerten Bemühungen, seine Opern nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch so autoritativ wie möglich zur Aufführ-

Nr. 54 19. Jahrgang · 1940 Mai Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Zur Frage des Klangideals

Raum und Musik

Von **Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer**

Als in den letzten Dezennien sich die musikhistorische Forschung darauf besann, daß der Klang des Werkes die wesentliche Voraussetzung für die Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks ist, trat die Frage nach dem Klangideal in den Vordergrund. Die alte philologisch-historische Methode, die eine visuelle Betrachtung der Partitur in den Mittelpunkt rückte und daran Struktur- und Formprobleme ableitete, wurde ergänzt durch Fragen nach dem Klang und den im Klang bedingten Satzeigenarten. Eine arteigene Methode der musikwissenschaftlichen Forschung konnte damit neue Gesichtspunkte im Wandel der Musik herausstellen und die Musikentwicklung neu beleuchten, gleichzeitig aber auch der Aufführungspraxis besondere Anregungen geben. Musizierkreise für alte Musik haben solche Anregungen aufgegriffen und von sich aus entwickelt, der Instrumentenbau suchte in Neukonstruktionen den Klangidealen alter Instrumente nahezukommen und die Spieltechnik alter Instrumente wurde im Sinne ihrer geschichtlichen Blütezeit nachzubilden versucht. Den stärksten Vorstoß zur Ausbildung des historischen Klangideals machte die Orgel.

Immer war die Klangideal-Gestaltung und Klangideal-Forschung allein auf den Schallgeber, den musikalischen Klangkörper gerichtet. Und doch scheint noch ein anderer Gesichtspunkt bei der Frage historischer Klangideale von ausschlaggebender Bedeutung zu sein: die Frage des *Raumes* und der Klangwirkung im Raum.

Es ist ein großer Unterschied im Klangideal einer Zeit, ob sie eine solistisch besetzte Musiziergruppe in einem großen Dom verwendet oder im engen Raum eines Wohnhauses, ob sie in einem großen Festraum die Musiziergruppe in der Mitte des Raums oder an einer Wand in der Ebene der Zuhörer oder erhöht aufstellt. Fragen der Schallstärke und Schalltragfähigkeit sind in dieser Beziehung ebenso wesentlich wie die Frage der Raumfüllung und damit die der Schallverbreitung und des Nachhalls im Raum. Die alten Werke sind meist für einen bestimmten Raum geschaffen. Hierin allein zeigt sich, daß nicht die Satzstruktur und die Klangeigenart der Schallquelle die einzigen Wesenszüge für die Eigenart des Werkes sind, sondern daß auch die klangliche Stellung des Werkes im Raum von Bedeutung ist.

Wir sind heute gewohnt, Raumfüllung durch die Musik zu verlangen. Die Raumakustik hat für einen Konzertsaal von etwa 19000 Kubikmeter 404 Fülleinheiten gefordert. Bei der Festlegung: Geige 2, Klarinette 3, Horn 4, Trompete 5, Posaune 6, Schlagzeug 8 Fülleinheiten ergibt sich bei großer Orchesterbesetzung die Verwendung von etwa 18 ersten und zweiten Geigen, 10 Bratschen, 12 Celli, 8 Kontrabässen und mehrfachen Bläserbesetzungen. In der Praxis werden allerdings diese Fülleinheiten nicht in jedem Falle voll erreicht. Die moderne Technik hat durch Verstärker und Lautsprecher die Möglichkeit, jeden Klang auf die gewünschte Anzahl von Fülleinheiten zu bringen. Eine weitgehende Verstärkung bedeutet freilich eine Verzerrung des Originalklangs. Durch die technischen Möglichkeiten stellt sich jedenfalls das Raumfüllungsproblem in besonderer Weise.

Im Mittelalter war das Verhältnis von Raum und Klang ganz anders. Die Größe der Räume steht uns bei mittelalterlichen Kirchenbauten noch heute vor Augen. Bekannt ist aber auch die kleine Besetzung des Musikchors und seiner instrumentalen Begleitung, bekannt ist ferner eine nicht auf Tonstärke und affektbetonten Klangausdruck gerichtete Tongebung. Es lag also ein Klangideal vor, das nicht den Versuch zur Raumfüllung machte, sondern auf einen kleinen Klangkreis beschränkt war, während in der Weite des Raums nur ein allgemeiner Nachhall vernehmbar war. Auch beim Tanz war nicht das Bestreben, für eine große sich bewegende Menge eine möglichst durchdringende Musik zu schaffen. Der musikalische Eindruck war in der Lautstärke schwach, die Paare tanzten solistisch, der Spielmann blieb in ihrer Nähe. Waren viele Tanzlustige auf dem Platz, so formten sich mehrere kleine Gruppen, jede mit ihrem Spielmann. Der Instrumentenklang war tonschwach und auf Nahwirkung, nicht auf Raumfüllung berechnet.

Im 16. Jahrhundert vollzog sich ein grundlegender Wandel in dieser Klangauffassung. Wie in der bildenden Kunst der Raum zum Problem wurde, wie sich in der — von Natur aus — flächigen Malerei durch Entwicklung der Perspektive und der Hell-Dunkelwirkung der Farbe der Raum abzeichnete, wie in der Baukunst Raumgliederung und Kuppel neue Ausdruckswerte schufen, so bemühte sich auch die Musik um Plastik des Klangs und „Verklanglichung" des Raums. In der Mehrchörigkeit der großen kirchlichen Werke, wie in der Gruppierung der Klangkörper im Raum und im Freien treten diese Bestrebungen am deutlichsten in Erscheinung. Die Mehrchörigkeit bedeutet nicht eine einfache dynamische Steigerung, sondern den Versuch durch Verteilung der Chöre im Raum den ganzen Raum klanglich zu durchdringen. Nicht eine Klangfüllung war erstrebt, sondern die Einbeziehung des Raums in das Klangerleben. Deshalb ist die Mehrchörigkeit nicht eine auf Lautstärke gerichtete Massierung der Klangmittel, wie das gelegentlich dargestellt wurde, sondern eine Gruppierung der Klangmittel zur klanglichen Einbeziehung des Raums. Benevolis 52stimmige Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms verteilte die an sich klein besetzten Chöre auf die verschiedenen Kapellen. Die Kuppel des St. Petersdoms in Rom wurde von V. Mazzocchi in seinem vielchörigen Motettenaufbau, der einzelne Chöre in der Kuppel verteilte, zum Klangmittel. Klangentfaltung und Nachhall im Raum sind für die Klangwirkung solcher Werke bestimmend geworden, in gleicher Weise für die Satzstruktur. Die Stimmzusammenfassung im Akkord, das raumbestimmte Ausklingen des Akkords bei Zäsuren, die Art der Bewegungsformen sind von der Einbeziehung der klanglichen Gegebenheiten des Raums in die Gesamtklangwirkung mitbestimmt. Dieses hier deutlich in Erscheinung tretende Klangstreben hat in gleicher Weise die damals beliebten Echochöre, bei denen das Echo durch einen Fernchor dargestellt wird, gefördert, wie auch manche Gruppierungen in der Barockoper, die ebenfalls in ihrer Szenerie den Raumausdruck besonders entwickelte.

Dieses raumbestimmte Klangideal wurde durch Steigerung der Lautstärke bald verändert. Das Instrumentarium hatte im 16. Jahrhundert — dem neuen Ausdrucksstreben entsprechend — nicht nur eine Entwicklung zum affektbetonten Ton genommen, sondern gleichzeitig zur Verstärkung der Tonlautheit. Das Einzelinstrument wie die Besetzung im Zusammenspiel erfuhren so eine auf Steigerung des Ausdrucks und der Lautheit gerichtete Neugestaltung. Von einer nunmehr verstärkten Klangquelle aus wurde der Raum klanglich zu durchdringen gesucht. Deutlich wird dieses Streben in der im 17. Jahrhundert immer allgemeiner werdenden Aufstellung des Klangkörpers an einer Stelle optimaler Klangwirkung im Raum. Im Kirchenbau zeigt sich dies in der Schaffung der Musikempore, die nicht nur für die Orgel, die in ihrer Klangkraft immer mehr entwickelt wurde, sondern auch für Chor und Instrumente Raum bietet. Von einem erhöhten Platz, meist an der Rückseite des Raums, sind für die Raumfüllung, die störende Nachhallerscheinungen möglichst zurückzudrängen sucht, im allgemeinen gute Vorbedingungen gegeben. Die Entfernung der Schallquelle für den Rückwurf an der oberen und unteren Begrenzung des Raums ist verkürzt und ausgeglichen. Für die Schallentwicklung im Raum schafft diese erhöhte Stellung der Klangquelle andere Bedingungen, als sie bei der Aufstellung des Chors auf gleicher Höhe mit den Zuhörern infolge der Schallschluckung u. a., gegeben sind. Für den Musiker bedeutet dies, daß er mit weniger Lautstärke und damit mit weniger Musikern den gleichen Lautstärke-Eindruck und bessere Klangwirkung erreichen kann wie bei einer Aufstellung der Klangquelle auf der Ebene der Zuhörer.

Die Möglichkeiten der Klangentwicklung im Raum wirken entscheidend auf den musikalischen Satz. Die Satzstruktur des musikalischen Werkes wurde auf Grund der klanglichen Gegebenheiten im Raum immer mehr auf Betonung akkordischer Schwerpunkte eingestellt, da damit die Klangentwicklung im Raum besonders gefördert wird. Das deklamatorische Zerlegen von Akkorden ist hierin mitbegründet. Die auf breite Akkordik angelegte Komposition fand im 17. Jahrhundert in der großen Chormusik allgemeine Verbreitung



Die neue Oper „Romeo und Julia" von Heinrich Sutermeister
wurde an der Staatsoper in Dresden uraufgeführt
(Zu unserem Bericht auf Seite 3) Foto: Berger

Nr. 55 19. Jahrgang · 1940 **Juni** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Niederländische und flämische Musik

Von **Prof. Dr. Ernst Bücken**

Der Landstrich des gewaltigen Völkerringens, auf den in diesen Tagen die Blicke Deutschlands und der ganzen Welt gerichtet sind, ist vom Ausgang des Mittelalters bis zur Barockepoche ein Schicksalsraum der europäischen Musik gewesen. Ihm entstiegen seit Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts in ununterbrochener Folge Generationen um Generationen großer Komponisten, deren Gruppen den großen niederländischen Malerschulen in jeder Weise gleichwertig gegenüberstehen.

Durch die um 1450 erfolgte Übersiedlung des großen Hennegauers W. Dufay aus dem südlichen Zentrum des burgundischen Reiches nach *Cambrai* war das erste örtliche Zentrum der jetzt schnell aufblühenden „niederländischen Tonkunst“ festgelegt, deren Schwerpunkt in der Folge dauernd in den flandrischen Gebieten lag. Neben Cambrai, dem Sitz der ersten bedeutenden, von Dufay abzweigenden Tonschule wurden *Brügge*, *Antwerpen* und *Brüssel* die wichtigsten Musikstützpunkte des Landes.

Der 1430 geborene Flame Jan Ockeghem, der seine Laufbahn als Chorknabe in Antwerpen begann, leitet die große Epoche der niederländischen Polyphonie ein, mit deren Erscheinen die noch bei Dufay bestehenden Verbindungen mit der mittelalterlichen Welt schnell abreißen. Denn mit dem aus Mystizismus und kühner Phantastik geborenen Musikstil der Vorepoche hat jener der Ockeghem-Generation nichts mehr gemein. Hier erstand eine Kunst des mehr- und vielstimmigen Tonsatzes, dessen vielberedete riesige Kühnheiten weniger Ausgeburten einer ausschweifenden Phantasie sind als vielmehr Zeugnisse eines bis zu äußersten Grenzen gesteigerten technisch-handwerklichen Könnens. Ockeghems sechsunddreißigstimmige Kanon-Motette, eine seiner kühnsten Kompositionen, erhebt sich auf der Grundlage einer Kompositionstechnik, die für Jahrhunderte gebaut war, und die bislang auch den Stürmen von Jahrhunderten getrotzt hat. Fest und sicher war sie von jenem gesunden niederländischen Wirklichkeitssinn errichtet worden, der in den weltlichen Gesängen der Epoche seine besonderen Triumphe feierte. Nichts mehr erinnert in dem Realismus einer neuen Chansonkunst an die zarten, schwebenden Melodielinien des Dufayzeitalters. Die überraschend zupackenden musikalischen Schilderungen aus dem Leben der Menschen und der Tiere, etwa des großen Brüggers *Nikolaus Gombert*, beanspruchen ihren unverrückbaren Platz neben den besten niederländischen Maler-Realisten.

Zu den großen Errungenschaften der hohen Polyphonie und der neuen realistischen Schilderungskunst gesellt sich weiter jene völlig neuartige Ausdrucks- und Gesangskunst, als deren erster Meister das Haupt der dritten niederländischen Schule *Josquin Desprez* gilt. Dieser feine Renaissancegeist hört zuerst mit geschärftem Ohr auf die Forderungen, die sein Zeitalter vom Worte — von Wortsinn und Wortverständlichkeit — aus an den Komponisten stellt, und erfüllt sie. Von hier aus verbreitet sich das feine Geäder des niederländischen „ornate canere“, des neuen Zier- und Kunstgesanges über die musikalische Welt. Die großen Musikkapellen Deutschlands, Italiens und Frankreichs laufen sich gegenseitig den Rang ab im Heranziehen der kunstfertigen niederländischen Sänger, die im 16. Jahrhundert ebenso begehrt sind, wie im folgenden die italienischen.

Neben der Praxis blühte gleichzeitig die niederländische Musiktheorie, die in dem Josquin-Schüler A. Petit Coclicus und in J. Tinctoris aus Poperinghe zwei der hervorragendsten Musiktheoretiker der Epoche stellte, wie auch das musikalische Verlags- und Druckwesen. Neben *Antwerpen* mit den Welthäusern Thileman Susato und Hubert Waelrant standen die großen Verlagszentren *Löwen* (Peter Phalesius) und *Utrecht* (Hermann van Borcolo).

Die durch das Zusammendrängen einer gewaltigen Fülle von Musikern auf engem Raum bedingte gewaltige Expansionskraft des Niederländertums sicherte ihm zwar im 16. Jahrhundert eine fast unbestrittene Beherrschung des musikalischen Europas, legte aber auch andrerseits den Grund für das nun bald eintretende Versiegen einer derart entwurzelten musikalischen Volkskraft. Mit dem großen Amsterdamer Organisten Jan Pieters Sweelinck, der ganze Generationen trefflicher deutscher Komponisten heranbildete, trat die niederländische Tonkunst auf drei Jahrhunderte vom Schauplatz des europäischen Musikgeschehens ab. Als sie im 19. Jahrhundert wieder auf den Plan trat, erstand der holländischen Tonkunst ihr erster bedeutender Musiker in dem 1816 im Haag geborenen J. H. Verhulst. „Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngeren Komponisten entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Komponisten bisher fern gehalten“ sagte Robert Schumann von ihm. „Er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntnis des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer aus ...“ Dieses Urteil Schumanns trifft weitgehend auch auf die Generationsgenossen von Verhulst zu, auf F. G. Nicolai und Richard Hol, die — von der deutschen Romantik herkommend — erst den Vortrupp der Musiker bilden, in deren Schaffen die nationale Note schärfer durchklingt. An der Spitze dieser Komponisten stehen Alfons Diepenbrock (1862—1921), der Schöpfer der Sinfonie „An mein Vaterland“ und Cornelis Dopper, in seinen großen sinfonischen Werken (Rembrandt, Zuydersee) ein ebenso großartiger wie feinsinniger Gestalter heimischer Vorwürfe. Kraftvoll wird diese nationale Richtung weitergeführt von der jungen Musikergeneration, aus der als Charakterkopf W. Pyper besonders hervorsticht. Diese Skizze des holländischen Musiklebens verlangt nach der Vervollständigung durch die Namen der großen ausübenden Musiker von J. Messchaert und A. van Roy zu Th. Denijs, Willem Mengelberg und vielen anderen.

*

Der einheitlichen und darum geruhsameren Entwicklung der holländischen Tonkunst steht die belgische entgegen, in der die völkisch-rassischen Gegensätze des wallonischen und flämischen Volksteiles scharf zum Ausdruck kommen und oft genug kämpferisch hart aufeinanderprallen.

Wie ein gewaltiges Symbol dieses dem Land seiner Herkunft auferlegten Musikschicksals muten Leben und Schaffen des größten belgischen Musikers der neueren Zeit — César Franck — an. Es heißt doch wahrscheinlich an den hier vorliegenden schwierigen Fragen bewußt vorbeisehen, wenn die Bearbeiter des Abschnittes „Belgische Musik“ in A. Lavignacs großer Musik-Enzyklopädie César Franck, diesen germanischen Sproß wallonischer Erde, wegen seines Sinnes „für lateinische Leichtigkeit, Klarheit und Subtilität“ ausschließlich für die „romanische Rasse und Kunst“ in Anspruch nehmen. Wir wollen auch heute nicht verkennen, was der wallonische Boden, der ihn hervorbrachte, und was seine französische Wahlheimat C. Franck gegeben haben, neben dem aber das, was sein deutsches Bluterbe ihm aus der Welt Bachs, Wagners und Liszts zuführte, wahrlich noch weit schwerer wiegt! Tut man von César Franck den kleinen Schritt zu seinem 1831 in Harlebeke geborenen Zeitgenossen Peter Benoit, so steht man in seinen Werken schon auf dem Boden einer stilistisch schnell gefestigten national-flämischen Tonkunst, deren Hauptvorwürfe zugleich ihr Programm verkünden: Werke, wie die flämischen Opern, die Sinfonien „De Schelde“ (1867), „De Oorlog“ (Der Krieg, 1880), „De Rhyn“ (Der Rhein, 1889), oder die festlich-frohe „Rubens-Kantate“ von 1877.

Neben das Oratorium, dem in dem Ostflamen Edgar Tinel der bedeutendste Nachfolger Benoits erstand, trat die seit den achtziger Jahren bereits vom Flamentum lebhaft geforderte, aber erst 1893 in Antwerpen begründete flämische Oper als wichtiges Kulturinstrument der national-flämischen Musikbestrebungen. Für diese flämische Oper schrieb der treffliche Antwerpener Jan Blockx seine dramatische Trilogie „Vlämische Stadt — Küste — Land“ und viele andere heimatliche Vorwürfe behandelnden Werke, schrieben ferner: Paul Gilson seine „Prinses Zonneschijn“, E. Brengier seine „Gudrun“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Albrecht Rodenbach, Artur Meulemans das musikalische Drama „Die Vickings“ und schrieb jüngst Renaat Veremans die Oper „Anne-Marie“ nach Felix Timmermanns Roman „Die Delphine“. Alle diese Werke sind im tiefsten und echtesten Sinne bodenständige Kunst, hervorgewachsen aus einer ebenso reichen wie blutgetränkten Scholle. In zahlreichen Kompositionen gemahnen die musikalischen Schilderungen und die Szenen bald an die üppige Festfreude, bald an den Sinn für die glühende Phantastik der flämischen Märchen und Sagen. Nicht klein ist aber auch in der älteren Musik wieder seit Benoits „De Oorlog“ die Fülle jener grausigen und furchtbaren Kriegsbilder, die das in Töne bannen, was heute wieder — von den westlichen Kriegshetzern und Machthabern angestiftet — über den flandrischen Boden dahinbraust.



Jan Pieters Sweelinck (1562—1621), Organist an der alten Kirche in Amsterdam, war einer der führenden niederländischen Meister, dessen Wirken insbesondere von großer Bedeutung für die Entwicklung der Orgel-Fuge war (Nach einem Stich aus dem Besitz von Prof. Dr. M. Seiffert. Mit Genehmigung des Bärenreiter-Verlages)

Nr. 56 19. Jahrgang · 1940 Juli/August Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Der Klavierabend

Von **Georg Kuhlmann**

Am Beispiel der bildenden Künste erhellt, daß jedes Material mit seiner besonderen Technik eine begrenzende Wirkung auf den Inhalt ausübt, so ist der Bereich des im Ölbild Darstellbaren weit und fast unbestimmbar. Je charakteristischer, je beseelter dagegen das Material an sich ist, desto enger ist der Umfang seiner Ausdrucksmöglichkeiten.

Bei der menschlichen Stimme, dem Streich- oder Blasinstrument, der Orgel, dem Klavier, aber auch der kammermusikalischen Vereinigung mehrerer Instrumente und im Orchester bilden die sinnlichen Klangeigenschaften das Material, aus dem Musik wird. Die Stimme — das älteste, dennoch lebendigste aller Instrumente — übt mit ihrem Klang von jeher die unmittelbarste, tiefste und gewaltigste Wirkung auf den Hörer aus. Als Klangmaterial hat sie dagegen eine überraschende Unselbständigkeit. Sie bedarf in der Regel nicht nur des Wortes, sondern zudem der Ergänzung durch andere Instrumente, wenn sie musikalische Kunstformen schaffen soll. Und gerne vereinigt sie sich gerade mit dem Instrument, das ihr von seiner Natur aus Gegenpol ist, dem Klavier, dessen *einzelner* Ton zum Starrsten gehört, was Instrumente hervorbringen.

Aber gerade die Literatur des Klaviers überragt an Fülle, Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit die jedes anderen Einzelinstrumentes bei weitem. Feinfühlige Musiker beklagen in neuerer Zeit oft die Armut des Klaviertones. Doch scheinen dessen Mängel der Bedeutung des Klaviers als Mittel umfassender Musikdarstellung keineswegs entgegen zu stehen. Das Klavier ist von allen Instrumenten am meisten darauf angewiesen, durch die *Kunst* des Tondichters und Spielers zum musikalischen Leben erweckt zu werden. Wirken andere Instrumente unmittelbarer sinnlich, so steht das Klavier — ähnlich der Orgel — seiner Natur nach der reinen Kunst näher und — verschweigen wir es nicht — der Gefahr der Künstlichkeit.

Weil der Einzelton des Klaviers wenig Wandlungsfähigkeit hat, beginnt sozusagen die Kunst erst im Nacheinander und Übereinander der Töne. Vorausgesetzt, daß der Spieler Nebengeräusche vermeidet (wie durch das Aufprallen der Finger aus weiterer Entfernung auf die Taste), liegt das, was man als „schönen Anschlag" bezeichnet, nicht so sehr im Einzelanschlag begründet als in der sinnvollen Verknüpfung der Anschläge, sei es in der Aneinanderreihung, dem Geheimnis des seelenvollen Melodiespiels oder der ebenmäßig ausgewogenen „perlenden" Laufkette, sei es im Übereinander. Die Kunst, die Schichtungen mehrerer Melodien sinnfällig zu machen, die Melodie unangetastet über der Begleitung schweben zu lassen und dennoch durch sie bezeichnend und innig zu beleben, den Akkord oder die Oktave nicht als feste Masse anzuschlagen, sondern durch Vor- oder Zurücktreten einzelner Töne lastend, dumpf oder hell, durchdringend zu geben — das sind einige Mittel des „schönen Anschlags", die meist nicht gelehrt werden, teilweise auch nicht lehrbar sind und durch die der Künstler sich vom Dilettanten viel grundlegender unterscheidet als durch das Maß dessen, was man gemeinhin „Technik" nennt. Denn hier liegt auch das Geheimnis, weswegen das einfachste Klavierstück, von Künstlerhand geformt, eine ganz andere Wirkung ausübt als beim Durchschnittsspieler.

Außer den „Läufen" aller Schattierungen besitzt das Klavier vor allem die äußersten Pole der Klangstärke vom kaum noch vernehmbaren Pianissimo bis zu einer Wucht, die sich neben der eines mittleren Orchesters zu behaupten vermag. Dazu kommt die Möglichkeit zu unmittelbarster Ballung von Klangmassen in Bässen und Akkorden neben lockersten Tongeweben, hierzu seine besondere rhythmische Elastizität. Daß das Klavier das rhythmische Instrument par excellence ist, scheint uns bei der Mehrzahl der Konzertspieler merkwürdiger Weise viel zu wenig spürbar zu sein. Aus der Leichtigkeit in der Anwendung der verschiedensten Stärkegrade folgt auch seine Eignung zu gegensätzlichen Führungen verschiedenster Art von der deutlichen Prägung der Einzelstimmen im vielstimmigen Gewebe über die reichsten Abstufungen in der Begleitung einer Melodie bis zu den sublimsten Klangmischungen.



Aus dem Straßburger Münster: Musizierender Engel

Marburger Foto

Das Klavier ist hervorragend dazu geschaffen, den Bau eines musikalischen Kunstwerks in all seinen Abstufungen von schwer und leicht, bedeutend und unbedeutend (ähnlich wie in der Architektur) erstehen zu lassen. Darüber hinaus erhält es in der Hand des Meisters auf bisweilen rätselhafte Art ein Leben, das man bei ihm füglich nicht erwartet. Der Hörer sagt dann: ich vergaß völlig, daß Klavier gespielt wurde.

Selbst der bedeutendste Dirigent kann wohl jeden Spieler der Gemeinschaft zu seiner höchsten Leistung emporreißen, nicht aber selbst den einzelnen Ton jedes Instrumentes formen. Nicht an Gewalt und Tiefe der Mittel, jedoch durch die unmittelbare Äußerung seines Willens ist der Klavierspieler im Vorteil. Obwohl das Klavier im Melodischen die Ausdruckstiefe und Lebendigkeit mancher Instrumente nicht erreicht und auf der anderen Seite auch nicht die Größe und Mannigfaltigkeit des Orchesters, vereinigt es wesentliche Möglichkeiten der verschiedensten Klangkörper in der Hand eines Spielers. Sein Klang-*Material* — darin kann sich kein Instrument mit ihm messen — ist individuell und in dem Sinne, daß sich mit ihm ein geordnetes Ganze darstellen läßt, kosmisch. In dieser Vereinigung ist es vorläufig unersetzbar und einzigartig. Es wurde daher zum Instrument des Musikers, der sich umfassend und dennoch bis ins letzte persönlich äußern will.

Wer von den Vorzügen des Klaviers spricht, darf den eigentümlichen Zauber der Virtuosität nicht übersehen. Die Anordnung und Vervollkommnung der Klaviermechanik leisten ihrer Entwicklung nicht weniger Vorschub als die Starre der Tonhöhe, die selbst bei außergewöhnlichster Schnelligkeit und verwickelsten tonalen Verhältnissen denkbar größte Klarheit erlaubt (— nicht gewährleistet!). Zwar sehen wir mit Bedauern, daß die Verführung zur Virtuosität zum Mißbrauch des Klaviers geleitet hat, das dadurch zum beliebten Mittel geworden ist, der Schaustellung eines hochgezüchteten manuellen Könnens und der Befriedigung eigenbrödlerischer Eitelkeit zu dienen. Man kann den Zorn des ernsten Musikers verstehen, der wahre musikalische Werte zu oft vom pianistischen Ehrgeiz in den Hintergrund gedrängt und diesen Verrat an der heiligen Sache noch vom großen Publikum bejubelt sieht. Und doch kann man sich dem Reiz einer edlen Virtuosität nicht entziehen, in der die Gesetze der Schwere und menschlichen Unzulänglichkeit überwunden zu sein scheinen wie im Spiel des Jongleurs mit Bällen oder Keulen und im „Luftakt". Beruht nicht die seltsam bannende Wirkung bedeutender Varietékunst auf dem vorübergehend befreienden Gefühl, die Trägheit und Schwere der Dinge sei aufhebbar?

Die Fülle und Bedeutung der Klaviermusik sowohl im Schaffen großer Meister als auch in der Entwicklung der Musik seit Jahrhunderten überhaupt ist unbestritten. Nichts wäre also natürlicher und unbedenklicher, als daß der Klavierabend in der Gesamtheit der Konzerte den bedeutenden Raum einnehmen würde, der dem Gewicht seiner Literatur entspricht. Aber das hat zur Voraussetzung, daß der Pianist den vorhandenen Reichtum in seinen Programmen wirklich fruchtbar werden läßt. Statt dessen sind die meisten Pianistenprogramme heute auf eine sehr beschränkte Anzahl beliebter publikumswirksamer Stücke gestellt. Und was alles wäre möglich!

Der Klavierspieler hat in Beethovens Sonaten sein „Neues Testament" (wie Bülow sagt), in Bachs Wohltemperiertem Klavier das Alte. Dabei wurde jenes schon häufiger von Berufenen öffentlich vorgeführt, dieses in seiner Gesamtheit selten. Das ganze Klavierwerk Bachs darzustellen, war die bewundernswerte Tat Claudio Arraus. Andere Großmeister harren noch solcher umfassenden Erschließung. Wäre es nicht ein Verdienst, die Mannigfaltigkeit des Haydnschen Klavierwerkes wieder aufzudecken? Für Schubert bricht spürbar eine neue Zeit an. An Chopin-, Schumann- und Brahms-Abenden hat es weniger gefehlt.

Die *einem* Tondichter gewidmeten Abende pflegen verständlicher Weise stets ein zahlreiches Publikum zu finden. Jeder hofft hier, des tieferen Erlebens sicher zu sein, so wie man daheim zum Werk des Lieblingsdichters greift, um sich hineinzuversenken. Jeder spürt hier eine tiefere Sinngebung, die ihm an einem anderen Programm oft erst erläutert werden müßte. Ja, die Erläuterung scheint heute fast notwendig, damit das sorgsam nach tiefem musikalischen Sinn gefügte Programm sein besseres Recht bewahrt neben der Zusammenstoppelung von zugkräftigen „Nummern" beim ehrgeizigen Solisten.

Der Klavierspieler kann kreuz und quer, unter den verschiedensten Gesichtswinkeln seine Streifzüge machen, kann den Sinn von Epochen zusammenfassen, den Übergang von der einen zur anderen klingend darstellen, etwa in einer Folge „Die Söhne Bachs" die verschiedenen Wege vom Barock zur Klassik. Er kann die Blüten am Rande der großen Entwicklung ins Licht führen, so durch die zarte und stille Kunst roman-

Nr. 57 19. Jahrgang · 1940 September Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Ein Kapitel aus der alten und neuen Musik

Der schöne Klang

Von **Hermann Heyer**

Da kündigte unlängst eine deutsche Stadt, deren Namen nichts weiter zur Sache tut, für den kommenden Winter ein „Musikfest des Wohlklangs" an. Nicht ohne die bedeutungsvolle Hinzufügung zu machen, daß man, nachdem man in der verflossenen Spielzeit ein „zeitgenössisches Musikfest" ab- und durchgehalten habe, nunmehr auch einmal nur dem „schönen Klange" alle Vorrechte einräumen wolle. Auch minder hellhörige Ohren dürften daraus die zarte Spitze heraushören, die sich *gegen die Musik von heute* wendet. Es wird nämlich klar und unumwunden genug, wenn auch ein wenig indirekt, zu verstehen gegeben, daß die Hörer, nachdem sie sich zuvor kunstpflichtgetreu an zeitgenössischen Dissonanzen die Ohren und einiges andere wund gescheuert haben, nun auch einmal ganz im unendlichen Wohllaut sich gesund baden wollen und sollen. Zu dieser Musik-Kur holt man sich nun den schönen Klang, weil man ihn im Schaffen der Gegenwart doch zu sehr vermißt, aus einer großen und schönen Vergangenheit. Es wird interessieren, einmal die Meister zu erfahren, die sich da angeblich so ganz ausschließlich dem absoluten Wohlklang verschrieben haben: es sind Mozart, Beethoven und Schubert, Händel und Reger, Wagner und Pfitzner: sie wurden für würdig befunden, auf dem „Musikfest des Wohlklanges" den Wohlklang programmatisch zu vertreten.

Und hier eben, an diesem Punkte und Kontrapunkte setzen auch schon unsere Bedenken ein. Bedenken, die durch ein wenig musikhistorische Erfahrung *stark* genug genährt werden können. Der schöne Klang, den man heute aus Barock und Klassik, aus Romantik, Neuromantik, Impressionismus und sonstigen Ismen und Stilen heraushört und genießt, ist er denn nun wirklich als absolut schön zu werten — dies im strikten Gegensatz zu einem Klangwillen, wie er sich im heutigen Tonschaffen kundgibt —, oder empfindet man ihn vielleicht nur als so vollkommen „schön", weil man sich allmählich in das Klangideal der Vergangenheit *hineingehört* hat, weil man in das eigene Hörerlebnis bewußt oder ganz unbewußt auch das der vorangegangenen Generationen miteinbezieht? Bieten die oben genannten Meister denn wirklich sicherste Bürgschaft für puren Wohllaut, jagten denn vielmehr nicht *auch sie* ganz anderen Zielen nach, die sich aber in unserer *heutigen* Auffassung mit dem der Schönheit decken oder, besser gesagt, *unsere* begriffliche, sinnliche (und darum durchaus relativ zu bewertende!) Vorstellung von „Schönheit" und „Wohlklang" entscheidend beeinflußten? Daß ethisches Wollen und ästhetisches Erfüllen in eins zusammenfallen, ist wohl ein Kennzeichen der Genieleistung: falsche Schlußfolgerungen und Forderungen für ein ganz anders gerichtetes Kunstwollen daraus zu entnehmen, hieße jedoch, diesem neuen Wollen vorurteilsvoll und ungerecht gegenüber treten.

Alle die oben genannten Meister, die da so einseitig auf den Schönklang festgelegt werden sollen, könnten aber mit gleicher, ja stärkerer Berechtigung als schöpferische Beispiele angeführt werden, um damit *einer allzu bequemen und oberflächlichen Wohlklangstheorie* den Todesstoß zu versetzen. Keiner von ihnen hat nämlich den schönen Klang um seiner selbst willen angestrebt, ihnen allen ging es nicht um den Wohllaut in erster Linie, sondern vielmehr stets um charaktervolle Wahrheit, um den treffendsten künstlerischen Ausdruck für jenen Empfindungszustand, dem jeweils ihr Schaffen entsprang. Zum Schönklang wurde ihre Kunst erst, als man sich daran gewöhnt hatte; man kann auch sagen: weil sie *wahr und rein* in ihrem Empfindungsgehalt und ihrem Gestaltungswillen war, verschmolz sie hörbar in ihrer Endwirkung mit einem innerlich stets gesuchten menschlichen Schönheitsideal, dem sie als künstlerische Teillösung mehr oder minder nahe kam. Die Entstehungs-Zeitgenossen freilich sahen und hörten es anders; sie hatten noch (und sie *haben* immer wieder!) die Widerstände zu überwinden, die ein neuer, ins Zukünftige gerichteter Musikwille ihnen in den Weg stellte. Was das Ohr nicht gewöhnt ist, will der Kunstverstand darum nicht *anerkennen*, weil er es in seinen organisch-notwendigen Zuordnungen noch nicht *erkennt*. Erst aus längerer Vertrautheit erwächst ihm die Fähigkeit, im neuen Klangwillen bestimmte logische Ordnungen und Gliederungen festzustellen, die wiederum mit dem ästhetischen Begriff des „Schönen" im engen ursächlichen Zusammenhang stehen. Denn man muß wohl als *eine* Voraussetzung des Schönen annehmen, daß es der *Überwindung eines schöpferischen Chaos* und der *Setzung eines Maßes* bedarf.

Worin aber beruht die Schönheit in der Musik? "Die Schönheit besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlich feinen Nuancen, *daß es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen*", so definiert sie *Schubart* in seinen „Ideen zur Ästhetik der Tonkunst". Und schon einige Jahre früher hatte *Winkelmann* behauptet, es könne „leichter von der Schönheit gesagt werden, was sie *nicht* ist, als was sie ist". Er rührt damit an das Geheimnis, dem auch der Psychologe *Nietzsche* auf den Grund zu kommen sucht: „Nichts ist bedingter, sagen wir beschränkter, als unser Gefühl des Schönen. Wer es losgelöst von der Lust des Menschen am Menschen denken wollte, verlöre sofort Grund und Boden unter den Füßen". *„Lust des Menschen am Menschen"* — sie ist nicht möglich ohne Gegensätze, ohne schmerzvollste Spannungen und Überwindungen — plötzlich verstehen wir, daß darin ein Prinzip alles schöpferischen Gestaltens sich offenbart, verstehen wir auch, daß Schönheit auch herb, ja schroff abweisend, unnahbar, fremd erhaben sein kann, daß wir uns mühsam den Weg zu ihr suchen müssen, bis sich uns endlich ihr Adel erschließt. Und wir verstehen zudem: der „Wohlklang an sich" ist eine amusische Erfindung, ein Trugtonbild, es gibt ihn nicht a priori in der großen Kunst der Meister, er ist nur ein Mittel, kein Zweck. Und es ist also wiederum nur ein Kennzeichen für die Echtheit des heutigen Musikschaffens, wenn es in einer Epoche gewaltigster Spannungen und Entladungen nicht lauen Forderungen einer verflossenen Musikästhetik nachgibt, sondern in seinem Ausdruckswillen eben die wachen, gespannten, dissonanzenreichen Züge dieser Epoche trägt.

Vergangene Zeiten schwärmten für die „schöne Seele" und erfanden und züchteten den „Schöngeist". *Uns* will es so vorkommen, als ob Seele und Geist einer Einengung durch solch wohlmeinendes Epitheton ornans *nicht* bedürften, wir meinen, daß sie sich über alle derartige Begriffsbestimmungen weit emporheben, wenn sie sich einmal offenbaren. Im Schaffen der großen Musiker läßt sich dies noch als lebendigster Herzschlag verspüren. Erinnern wir uns recht, so wurde selbst *Mozart* (gerade dem Mozart, der für uns heute ganz in Wohllaut getauchten „Kleinen Nachtmusik") einst von wacker-besorgten Zeitgenossen Dissonanzenjägerei vorgeworfen. Und der Außenseiter und Einzelgänger *Beethoven* macht uns auch heute den Weg zu den Höhen seiner Klangmetaphysik nicht leicht, über die letzten Quartette schüttelte man einstmals offen die Köpfe, die „Neunte" galt als arge Entgleisung eines ertaubten Genies, die „Eroika" wurde sogar von einem Fachmann wie Carl Maria von Weber fachmännisch abgetan. *Wagners* Kampf um die Durchsetzung jedes neuen Werkes, das sich gegen das traditionelle Klangideal (sprich: die Hörbequemlichkeit!) der Zeit richtete, ist in die Geschichte eingegangen, der kantige *Reger* und der grantige *Pfitzner* haben ihren Hörern auch keine Konzessionen gemacht und dies schwer büßen müssen, *Richard Strauß*, das enfant terrible der Jahrhundertwende und der gefeierte Großmeister der Gegenwart, kam in den sinfonischen Dichtungen, in „Salome" und „Elektra" auch nicht „entgegen", kurzum, von ihnen *allen* kann man nicht behaupten, daß sie sich dem absoluten Wohlklang verschworen hätten. Das Schöne und Bleibende, das sie der Welt schenkten, ging über den Horizont eines musikalischen Hedonismus weit hinaus.

Der Denkfehler, der den Anstoß zu solchen Mißverständnissen und Fehldeutungen der Musikästhetik gab, liegt wohl darin, daß von vorherein „Schönheit" und „Wohlklang" gar zu selbstverständlich begrifflich gleichgesetzt und einander beigeordnet wurden. Wenn nun



Musikalische Unterhaltung
Gemälde eines unbekannten Meisters
Foto: Rheinisches Bildarchiv

Nr. 58 19. Jahrgang · 1940 **Oktober** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Ein Wort für das lebendige Operntheater

Das Experiment in unserer Zeit

Von **Ernst Krause**

Die Forderung nach dem lebendigen Theater ist weder neu noch originell. Man kann nur mit dem Publikum rechnen, das man zu begeistern vermag. Der heutige Mensch läßt sich nicht für Geld und gute Worte zum zweiten Mal in ein Theaterstück schicken, das ihn gelangweilt hat. Gerade das Opernpublikum ist oft kritischer als der Berufskunstbetrachter: es fordert wirklich schöne Stimmen, gutaussehende Sänger (die den gefährlichen Vergleich mit dem Film wenigstens annähernd aushalten können), moderne Bühnenbilder. Der Durchschnittsbesucher der Oper, sei er nun Abonnent oder Mitglied der KDF-Organisation, hat mit dem Theater einen Vertrag abgeschlossen, auf den er pocht. Er hat sein gutes Recht auf künstlerischen Genuß und Anregungen. Er kann auch Anspruch darauf erheben, daß das Theater mit der Zeit mitgeht und neue Werke zur Diskussion stellt. Das sind weit mehr Musikfreunde, als man gewöhnlich annimmt.

Man muß sich von der Zwangsvorstellung freimachen, daß der Ruf nach dem lebendigen und aktuellen Theater gleichbedeutend sei mit der Zurückstellung der großen Werke der Vergangenheit. Das war nie der Fall und wird nie eintreten. Selbst in den Jahren der Systemzeit, der Blütezeit aller möglichen radikalen Tendenzen, konnte man auf Mozart, Weber und Wagner nie verzichten. Die klassischen Meisterwerke unsres Opernspielplans, vom „Freischütz" über „Lohengrin", „Aida" bis zum „Rosenkavalier", behalten ihre Stellung fast unverändert bei. Sie sind Allgemeinbesitz der deutschen Kulturwelt. Sie finden ihr Publikum in guten und weniger hochwertigen Vorstellungen. Weil die Stücke von sich aus ziehen, unabhängig von der Bühne, Besetzung, Aufmachung.

Gegenüber diesen Publikumslieblingen sehen manche die Stellung der Gegenwartsoper von vornherein als hoffnungslos an. Weil die Novität nur fünfmal wiederholt wird und die neue „Traviata" 16mal? Oh, die Statistik trügt. Sie sagt auch aus, daß der „Holländer" bei seiner Dresdner Uraufführung nur wenige Wiederholungen erlebte und die „Frau ohne Schatten" oder „Palestrina" in 20 Jahren nicht einmal so viel Aufführungszahlen erreicht haben wie „Tiefland" in drei Jahren. Man hat die Gegenwartsoper die Hefe im gärenden Teig des Opernbetriebes genannt. Wer die lebendige Oper fordert, wird auch auf das Experiment der neuen Oper nicht verzichten wollen.

Das *Experiment*... Ja, nun sind wir an der entscheidenden Stelle: das Experiment kann in ein zweifelhaftes Licht geraten, wenn es, wie wir's erlebt haben, von dem Zwiespalt einer politischen und soziologischen Krise erfaßt wird. Es kann aber in gleichem Maße segensreich und aufbauend wirken, wenn dahinter die positiven Kräfte einer dynamisch bewegten Zeit spürbar werden. Denn keine Kunst entwickelt oder wandelt sich zufällig, oder nach den Launen der Mode. Jede Kunst, also auch das Experiment, ist Ausdruck der Zeit, der wir angehören, und ihrer weltanschaulichen Ausrichtung.

So gesehen, müßte jedes Opernexperiment eines deutschstämmigen Komponisten ein Gewinn für das Theater sein. Und der Schaffende verdiente schon an sich Hervorhebung und Förderung: wenn eben *Idee* und *Einfall* wirklich lebendig wären. Daß beides sich so selten die Waage hält, ist ein Kennzeichen jeder experimentellen Kunst. In unsrer Zeit scheint die Idee zunächst noch über die Substanz zu triumphieren. Bald schon kann sich's ändern.

Darin liegt ja aber gerade das Wesen und die Bedeutung des Experiments: in der Möglichkeit nämlich, durch seine Existenz zu neuen Ergebnissen und Erkenntnissen vorzustoßen. Sind nicht streng genommen fast alle Meisterwerke der Musikbühne einmal Experimente gewesen? „Zauberflöte", „Tannhäuser", „Tristan", „Falstaff"? In der Musikgeschichte hat sich das positive Experiment stets durchgesetzt, das negative ist tot. Die Opernbühne von heute als kulturpolitische Anstalt will dem Publikum häufig das in seiner Stilform noch unvollkommene Werk ersparen. Auseinandersetzungen, die für die breite Öffentlichkeit gedacht sind, finden nicht selten in den Stuben der Intendanten und Dramaturgen ihr frühes Ende.

Doch täuschen wir uns nicht: der gegenwärtige Krieg gibt dem Experiment einen besonderen Sinn. In einer Zeit der Umwertung aller Werte, der planmäßigen, genialen Neuordnung längst gewohnter politischer Machtverhältnisse und Begriffe, will auch das Theater Neues schaffen und mithelfen an der Befreiung von einer Tradition, deren Atmosphäre ihr gegenwärtiges Leben zu ersticken droht. Jedes Experiment ist nur ein Versuch, einer neuen Blütezeit die Wege zu ebnen. Die Kunst des Theaters ist immer nur stark und groß, wenn sie sich neu gebiert. Ein Ausruhen auf dem Erfolg von gestern kann morgen schon gefährlich werden.

Nein. wer das Neue bejaht, ist nicht unbedingt Antiwagnerianer und Kulturbolschewist. Wir heutigen und für Wagner, aber gegen die Nachbeter des Meisters. Wir setzen uns für die jungen Komponisten ein, die nach neuen Ausdrucksformen des Operntheaters suchen. Wir zählen ihre Premieren doppelt und dreifach, aber wir erleben auch die Freude, daß sich die breite Publikumsschicht mehr und mehr für diese aktuelle Kunst interessiert. Nur ein Beispiel: seit Ausbruch des von unseren Feinden heraufbeschworenen Krieges hat die Dresdner Staatsoper drei zeitgenössische Werke herausgestellt, Egks „Peer Gynt", Sutermeisters „Romeo und Julia" und Orffs „Carmina burana". Das sind innerhalb eines Jahres drei dramaturgisch anspruchsvolle, in neue Klangbezirke eindringende Werke, eine Zahl, die in keiner der vorhergehenden Spielzeiten erreicht worden ist. Und diese Werke haben ein Publikumsecho gefunden, das als ungewöhnlich zu bezeichnen ist. „Peer Gynt" z. B. konnte in Dresden elf Aufführungen erreichen und soll im kommenden Winter wieder im Spielplan aufgenommen werden. Demgegenüber nehmen sich die drei Wiederholungen einer faden Millöcker-Ausgrabung des „Verwunschenen Schlosses" recht bescheiden aus. Die Leute haben wieder spürbar Vertrauen zur Gegenwartsoper gefunden. Sie wissen, daß man ihnen etwas Lebendiges, Frisches bietet, mag auch der eine oder andere an *der* Harmonie und *dem* Rhythmus Zweifel haben. Das gesunde Verhältnis zwischen dem Hörer, der genießen will, und dem Musiker, der wirken will, ist wieder da. Unsrer Oper zum Heil.

Aber nicht nur die Produktion, auch die Reproduktion wird sich in unsren großen Tagen geistig wandeln. Eine Zeit, in der soldatische Haltung und männliche Tat bestimmend sind, muß auch die Darstellungsform des musikalischen Theaters neue Gesetze anstreben. Wer die Stilwandlung der Regie und des Bühnenbildes während der letzten vierzig Jahre anerkennt, darf diese Notwendigkeit des lebendigen Theaters nicht leugnen. Ein bahnbrechendes Stück wie Egks „Peer Gynt" z. B. verlangt eine sorgfältige, suggestiv einprägsame Dekoration. Wie man denn auch den Dresdner „Romeo"-Entwürfen einen moderneren Geist, frei von allem historischen Kulissenzauber, gewünscht hätte. Diese Fragen können wir hier nur berühren. Das lebendige Operntheater liegt uns am Herzen. Ohne das Neue und Zukünftige hat es keine Existenzberechtigung.

Tag der deutschen Hausmusik

Der Tag der Hausmusik wird dieses Jahr am Todestage Schuberts, am 19. November, begangen. In den Veranstaltungen soll insbesondere des Liedschaffens von Schubert gedacht werden, jedoch sollen nicht reine Schubertgedenkfeiern veranstaltet werden, sodaß dem Schaffen anderer Meister, insbesondere auch der Gegenwart genügend Raum bleibt.

Deutsche Musik in Japan

Heute widmen sich in Japan schon über 800 Musikstudenten an vielen Konservatorien dem Studium europäischer, hauptsächlich deutscher Musik. Der Volksschüler kennt bereits deutsche Lieder in japanischen Übersetzungen. In Tokio gibt es drei große Orchester; aber die Erziehung zur europäischen Musik geschieht hauptsächlich durch die Schallplatte. Vorwiegend deutsche Klassiker und Romantiker sind beliebt, an der Spitze Beethoven. Während man von den neueren deutschen Tonkünstlern nur wenige kennt, sind in den Sinfoniekonzerten neben den Werken unserer großen Meister wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, die fast als ständiges Repertoire gelten können, auch Wagner, Bruckner und vereinzelt R. Strauß zu hören. Auf dem Gebiete des Klavierkonzerts sind neben Beethoven auch Liszt und Chopin geschätzt. Von außerdeutscher europäischer Musik werden Verdi und Respighi sowie leichtere italienische Kompositionen bevorzugt.



Carl Orff-Abend in der Dresdener Staatsoper

Der Münchener Carl Orff kam mit zwei Werken in der Dresdner Staatsoper zu Wort: mit »Orpheus« (nach Monteverdi) und der szenischen Kantate »Carmina burana«. Das nebenstehende Bühnenbild zu »Carmina burana« schuf Emil Preetorius. Foto. Berger

Nr. 59 19. Jahrgang · 1940 November Preis 30 Pf.

Neues Musikblatt

Zum „Tag der deutschen Hausmusik“: Betrachtungen über ein typisches Haus-Instrument

Das Clavichord – einst und heute

Von **Alfred Kreutz**

Der bekannte Stuttgarter Clavichordspieler stellt uns den folgenden Überblick über die Stellung dieses lediglich der Hausmusik dienenden Instrumentes innerhalb der Entwicklung der Klaviermusik zur Verfügung.

Man kann mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß das Clavichord sich aus dem Monochord, dem früheren Tonmeßgerät der Theoretiker entwickelt hat. Dieses bestand ursprünglich — daher sein Name — nur aus einer Saite, die über einem Resonanzkasten gespannt war und durch beweglichen Steg beliebig abgeteilt werden konnte. Später vermehrte man die Zahl der Saiten, um Zusammenklänge darstellen zu können.

Da das Verschieben der Stege zeitraubend war, brachte man mit der Zeit an entsprechenden Stellen des Monochords Tastenhebel an, deren innere Enden Stege trugen und die man nur niederzudrücken hatte, um gebräuchliche Intervalle sofort darstellen zu können. Beim Andrücken der Stege wurden die Saiten des Monochords erschüttert; die so entstandenen Töne mögen den Ausbau dieses Geräts zu einem Musikinstrument angeregt haben, denn die Mechanik des Clavichords ist im wesentlichen nicht anders als die eben beschriebene.

Für diese Herkunft des Clavichords kann man gewichtige Gründe anführen. Zunächst fällt es auf, daß die ältesten Clavichorde, wie die Monochorde, aus lauter gleichlangen Saiten bestanden; höhere oder tiefere Töne wurden allein durch verschiedene Anschlagspunkte der Tangenten erzielt.

Noch mehr als diese technische Inkonsequenz, spricht dafür der Name „Monochord“, der ursprünglich als Bezeichnung für das Clavichord beibehalten wurde; später bildete sich daraus die Form *„manicordio(n)“*, die in Italien und Frankreich Verbreitung fand.

Die Entstehungszeit des Clavichords läßt sich schwer bestimmen. Im 15. Jahrh. wird es schon vielfach erwähnt und abgebildet, doch ist es wahrscheinlich noch älter.

Eine besondere Rolle mag das Clavichord zunächst nicht gespielt haben. In dem Instrumentarium des Hochmittelalters war es wahrscheinlich nur ein Tonwerkzeug unter anderen, umsomehr als es noch viel tonärmer war als in seiner späteren Entwicklung. Eine hübsche französische Redensart spielt auf den leisen Ton der alten Clavichorde an. Man sagte nämlich scherzhaft von einem Mädchen, das ganz im stillen eine Liebschaft unterhalten hatte: *„elle a joué du manicordion“*.

Im 16. Jahrhundert tritt das Clavichord zum ersten Mal in den Vordergrund. Sein wenn auch kleiner, doch schattierungsfähiger, sogar nach dem Anschlag beeinflußbarer Ton verschaffte ihm eine gewisse Überlegenheit gegenüber den damals noch unvollkommenen Kielinstrumenten. So wurde es in verschiedenen Ländern beim stillen Musizieren in der Einsamkeit und im Familienkreise bevorzugt. Auch als Unterrichtsinstrument wurde es sehr geschätzt, da man auf ihm viel besser als auf anderen Tasteninstrumenten die musikalischen und spieltechnischen Feinheiten erlernen konnte. Schon 1511 schreibt *Sebastian Virdung:* „was du vff dem clauicordio lernest / das hast du dann gut vnd leichtlich spilen zulernen / vff der Orgeln / vff dem Clauizymell / vff dem virginale / vnd vff allen andern clauirten instrumenten“. Auch viele andere Quellen bezeugen, wie sehr damals das Clavichord in Deutschland geschätzt wurde.

Besonders hoch entwickelt war zu jener Zeit die Clavichordkunst in Spanien. Wir sind darüber durch verschiedene Lehrbücher unterrichtet, vor allem durch ein 1565 erschienenes Werk, welches die erste Darstellung der Clavichordtechnik enthält: *„Arte de tañer fantasia“* von *Tomás de Sancta Maria.*

Auch manche historische Einzelheit beleuchtet die allgemeine Verbreitung des Clavichords im Spanien des 16. Jahrhunderts. So berichtet der *hl. Ignatius von Loyola* über eine seiner Visionen, daß er undeutlich etwas Weißes mit Schwarzem vermengt sah, „ähnlich wie die Tasten eines Clavichords“. Oder: wir wissen, daß König *Philipp II.*, wie auch sein Vater, das Clavichord spielte und zwar ein Instrument „aus Ebenholz mit Tasten von Elfenbein, Cypressenholzdeckel und goldenen Saiten“.

Dieses erste Aufblühen der Clavichordkunst in Deutschland und Spanien fällt zusammen mit ihrem beginnenden Verfall, der von England ausgehend im Laufe des 17. Jahrhunderts auf alle romanischen Länder übergreift.

Nach der Überwindung des mittelalterlichen Weltbildes entstand mit einem neuen Lebensgefühl nicht nur ein neuer Musikstil, sondern auch eine neue Art des Musizierens. Die Klaviermusik des ausgehenden Mittelalters war in erster Linie zur Selbstunterhaltung oder zum Spielen im kleinen Kreise bestimmt. In der Renaissance wird sie allmählich zur Gesellschaftskunst und wendet sich an die Zuhörer. Zur Darstellung einer solchen Musik eigneten sich aber die Kielklaviere mit ihrem brillanten und starken Ton natürlich viel besser als das stille, intime Clavichord. Außerdem lehnte sich nun die Klaviermusik, bisher an den Orgel- und Vokalstil gebunden, mehr dem Lautenstil an (die Laute war das beliebteste Gesellschaftsinstrument der Renaissance). Dadurch kamen die der Laute klanglich verwandten Kielklaviere, deren Zupfton sich zur Darstellung der neuen „gebrochenen“ Schreibweise gut eignete, immer mehr in den Vordergrund.

Die Anpassung der Klaviermusik an den Klang der Kielinstrumente findet man zuerst in der englischen Virginalmusik, später in den Werken der französischen Clavecinisten und der Italiener. Seit dem 17. Jahrhundert hat das Clavichord in diesen Ländern seine Rolle für immer ausgespielt.

In Deutschland lagen die Dinge anders. Die Renaissance veränderte beim Deutschen nicht von Grund auf seine Einstellung zur Umwelt; am sichtbarsten wirkte sie sich in den religiösen Kämpfen der Reformation aus. Zum Unterschied von dem klar denkenden Engländer oder den sinnenfreudigen Romanen blieb der Deutsche mehr weltabgewandt und nach innen gekehrt. Sein Musizieren am Klavier entsprang auch in der neuen Zeit weniger dem geselligen Mitteilungstrieb als dem inneren künstlerischen Drang; es diente nicht allein der Unterhaltung, sondern auch der stillen Erbauung. Da der innigbelebte, intime und immaterielle Clavichordklang für ein solches Musizieren besser paßte als der prickelnde, scharf umrissene und sinnlich-farbige Klang der Kielinstrumente, blieb das Clavichord in Deutschland und in den ihm wesensverwandten nordischen Ländern weiterhin im Gebrauch.

Während der Barockzeit hat es gegenüber den Kielklavieren keinen leichten Stand gehabt. In dieser Glanzperiode der Oper, des bel canto und des Kastratentums konnte sich kein Land dem beherrschenden Einfluß des italienischen Geschmacks entziehen. Auch nicht auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, wo die Italiener die Violinmusik zur großen Entfaltung brachten, aber auch einen neuen, für diese gesangerfüllte Zeit ungewöhnlichen Cembalostil entwickelten.

Wie von der Erkenntnis geleitet, daß eine Übertragung der üppigen, schwellenden Barockkantilene auf das Cembalo nie glücken würde, gebrauchten sie das Spitze und Abgerissene seines Tones als ein neues künstlerisches Mittel und bauten allmählich ihre Klaviermusik auf brillanten Läufen, rauschenden Akkordbrechungen, spielfreudigen Figurationen und kühnen Sprüngen auf.

Dieser neue, ganz auf den Cembaloklang berechnete Stil übte auf die deutsche Klaviermusik einen unverkennbaren Einfluß aus. Fast ebenso stark wurde sie von den französischen Clavecinmeistern beeindruckt, die eine ebenfalls cembalogemäße zierliche, scharf gezeichnete und klanglich pikante Schreibweise entwickelten. Durch diese Einwirkungen wurde das Cembalo sehr begünstigt. Dazu fiel noch die große Rolle ins Gewicht, die es in diesem Zeitalter des Generalbasses als Begleitinstrument spielte. Was war naheliegend, als es dem Clavichord vorzuziehen, umsomehr, als sein üppiger und rauschender Klang dem Geschmack der Zeit so sehr entgegenkam? Wenn das trotzdem nicht geschah, so waren daran wieder die Eigentümlichkeiten der deutschen Musikalität schuld.



Zum „Tag der deutschen Hausmusik“

Januarius Zick (1776): **Die Familie Remy**

Nicht selten sind musikalische Darstellungen auf alten Familienbildern. Hier tritt zur Kaffeetafel und zum Billardspiel eine musizierende Gruppe; die Singstimme wird von Streichern begleitet, als Generalbaßinstrument dient das Clavichord. Nach alter Sitte spielt der Cellist aus der gleichen Stimme wie der Generalbaßspieler. Foto Rhein. Bildarchiv

Nr. 60 19. Jahrgang · 1940 **Dezember** **Preis 30 Pf.**

Neues Musikblatt

Begleiten – eine Kunst zweiten Ranges?

Von **Professor Michael Raucheisen**

„Des Begleiters Meisterschlag gewinnt sich nicht an einem Tag", könnte ich, den David variierend, an die Spitze meiner Ausführungen setzen. Ja, ich möchte noch weiter gehen und behaupten, daß die Kunst des Begleitens eigentlich angeboren sein muß. Außerdem erfordert sie eine lange und gründliche Erfahrung.

„Begleitung" gibt es im eigentlichen Sinne des Wortes nicht mehr. Die Zeiten der generalbaßmäßigen Harmonieführung oder der Ausführung eines nur skizzenhaft angedeuteten Klavierparts sind vorbei; und mit Schuberts op. 1, dem Erlkönig, geschah eine revolutionäre Tat. Zur Bewältigung dieser Oktaven-Triolen in der rechten Hand bedarf es eines Pianisten, der schon Virtuose sein muß. Von da bis Hugo Wolf geht die Linie der Anforderungen an den Begleiter stetig aufwärts, wie auch Wolf ja für Gesang *und* Klavier geschrieben hat; sein „Feuerreiter" ist auch ein berühmtes Klavierstück. Im modernen Lied spielt das Klavier dieselbe Rolle wie der Gesang, d. h. also, daß der Mitarbeiter des Sängers am Klavier ein Künstler sein muß, für den es auf seinem Instrument keine technischen Schwierigkeiten geben darf. Darum betrachtet auch der wirklich künstlerische Begleiter die in den Besprechungen eines Liederabends mit beängstigender Regelmäßigkeit wiederkehrende Redewendung: „am Flügel saß (wo sollte er denn sonst sitzen?) Herr X . . ." mit recht gemischten Gefühlen.

Wie schwer seine Aufgabe ist, von deren Verantwortlichkeit das breite Publikum meist gar nichts merkt, geht schon aus der Forderung hervor, daß er unbedingt nicht nur die schwierigsten Stücke vom Blatt spielen können, sondern ebenso gewandt im Transponieren sein muß. Das Transponieren gehört — so grotesk das klingen mag — eigentlich in das Gebiet der Mathematik, denn das bewußte Transponieren ist eine ausgesprochene Berechnung; allerdings werden auch dem Auge, ebenso wie im Partiturspielen, große Aufgaben gestellt. Das Wichtigste ist das Erfassen der Harmonie und das blitzschnelle Überschauen der Filigranarbeit der Figuren. Schon in meiner frühen Jugend habe ich täglich ein paar Stunden Transponier-Übungen gemacht, bis es mir so leicht fiel, wie das Lesen einer Zeitung. Nur so war es mir später möglich, z. B. den Hugo Wolf-Abend eines berühmten Sängers, der kurz vor dem Konzert heiser wurde, zu retten, indem ich mich bereit erklärte, und zwar eine halbe Stunde vor dem Auftritt, sämtliche Lieder des Programmes um eine große oder kleine Terz tiefer zu spielen. Von der Erkältung des Sängers war nicht viel zu bemerken, das Konzert war ein voller Erfolg, und meine äußerlich stille Arbeit, die natürlich eine unerhörte Nervenkonzentration bedeutete, ging unbemerkt vorüber, wie so manches andere im Leben.

Mancher Begleiter, der am Anfang seiner Laufbahn steht, glaubt den Klavierpart klassischer Lieder zu beherrschen, wenn er ihn in den gedruckten Ausgaben hoch, mittel und tief gelernt hat. Da begeht er aber einen groben Fehler. Plötzlich wird ihm ein geschriebenes Notenblatt vorgelegt und zwar in einer ganz anderen Tonart, als das Lied gedruckt erschienen ist, denn der Sänger will es in seiner bequemsten Lage singen. Nun steht der Anfänger-Begleiter vor einer neuen Aufgabe und sieht sich schwer enttäuscht, daß er das Lied nicht in den ihm gewohnten Lagen spielen kann. Es gibt Fälle, in denen erst im letzten Augenblick besprochen wird, in welcher Tonart das Lied dem Solisten im Augenblick am bequemsten ist. Von einem halben Ton höher oder tiefer hängt oft der entscheidende Erfolg ab.

Wieder eine andere Sache ist die Begleitung von Arien, Richard-Wagner-Fragmenten, Violinkonzerten, also ausgesprochenen Orchesterstücken. Hier muß das Klavier so weit wie möglich den Klang des Orchesters ersetzen. Das erfordert naturgemäß wieder eine ganz andere Klaviertechnik. Die Klavierauszüge reichen meistens nicht aus, um wirklich orchestral musizieren zu können; man muß also die Partitur genau studiert haben, um z. B. Bläser und Streicher charakterisieren zu können. Auch mit den tempi muß man aufs genaueste vertraut sein. Da kommt mir nun wieder meine lange Praxis als Geiger und Bratscher in dem damaligen Münchner Hoftheater und im Prinzregententheater zugute. Unter Felix Mottl, der auch mein Lehrer im Partiturspiel war, und unter dessen Leitung ich alle Wagner-Aufführungen mitspielte, lernte ich das Opern-Repertoire gründlich kennen. Da ich nun selbst Geiger war, so kann man sich vorstellen, daß mir die Begleitung von Streichern eine besondere Freude macht, schon weil sie eine Abwechslung und eine Kunst für sich bedeutet.

Hierher gehört auch die Kammermusik, der ich leidenschaftlich ergeben bin. Schon als Siebzehnjähriger war ich im Münchner Streichquartett tätig und lernte die ganze einschlägige Literatur in- und auswendig kennen; desgleichen war ich in der Michaels-Hofkirche lange Zeit als Organist tätig und beherrsche folglich auch dieses Instrument.



Der Hansel mit der Flöte

Brunnenfigur aus Bronze vom vorderen Spitalhof zu Nürnberg (um 1400). Heute im Germanischen Museum. Marburger Foto

Zu den Obliegenheiten eines Begleiters von Rang gehört natürlich auch die Mitarbeit beim Programmentwurf. Unerläßlich hierfür ist die genaue Kenntnis der gesamten Literatur, worunter Schubert allein mit über 600 Liedern steht, sodaß die Gesamtziffer sich auf viele Tausende beläuft.

Als wie wesentlich die Begleitfrage auch in anderen Ländern betrachtet wird, geht daraus hervor, daß Solisten und Begleiter z. B. aus Amerika, Japan, den Balkanländern usw. zu mir kommen, um ihre Programme für ihre dortigen Lieder-Abende vorzubereiten. Bei der Gelegenheit will ich bemerken, daß ich selbst 2 Jahre in New York tätig war, außerdem viele Konzerte in Japan, China, Korea usw. hatte.

Es gehört bei der Aufstellung eines Programmes auch eine genaue Kenntnis der Individualität des Sängers oder der Sängerin dazu. Ich kann wohl behaupten, daß ich fast alle berühmten Sänger und Sängerinnen kenne und für alle ein rein individuelles Programm zusammenstellen könnte. Der Sänger mit gewaltiger Stimme sucht natürlich seinen Haupterfolg in der Dynamik, der lyrische in feinen Kopftönen, die ihn zum Piano-Lied neigen lassen, der Charakter-Sänger, der virtuose Sänger usw., alle haben ihre persönlichen Wünsche. Den Stimmen angepaßt muß natürlich auch die Begleitung sein, das geht sogar bis zu dem kleinen oder größeren Spalt in der Öffnung des Flügels.

Wichtig ist auch die Kenntnis der Akustik der Säle. Jeder hat andere Eigentümlichkeiten. Auf dem einen Platz im Saal klingt das Klavier zu stark, auf dem anderen zu schwach. Die verschiedene Beurteilung durch die Zuhörer kann einen jungen Begleiter zur Verzweiflung bringen, manchmal weiß er überhaupt nicht mehr, wie er spielen soll. Genau so ist das Klangverhältnis auf dem Podium. Manches klingt dort laut und gewaltig, im Saal klein und dumpf, manchmal kann man sich auf dem Podium kaum hören, und im Saal klingt es überlaut. Diese Tücken des Objekts kennt nur der erfahrene Begleiter und sein Rat an die Solisten ist in diesen Dingen von ungeheurem Wert. Auch gibt es für den jungen Sänger allerhand Klippen, wie z. B. die Stufen vom Künstlerzimmer zum Podium. Vor dem Auftritt läuft er im Künstlerzimmer wie ein Leopard im Käfig auf und ab, dann springt er die Treppe hinauf und wundert sich, wenn er beim ersten Lied atemlos ist. Ein anderer Debütant vergißt in seiner Aufregung, sich genügend für den Beifall zu bedanken; da muß der Begleiter einspringen, wie er eben sehr oft das „Mädchen für alles" sein muß. Von seiner *Geistesgegenwart* hängt unendlich viel ab. Der Solist singt oder spielt meist aus dem Gedächtnis, infolgedessen ist ein Versehen nicht ausgeschlossen. Nicht selten kommt es vor, daß ein Instrumentalist irrtümlicherweise gleich Seiten überspringt oder Wiederholungen vergißt. Das Mitspringen des Begleiters ist natürlich selbstverständlich, soll nicht eine Katastrophe eintreten. Der wahre Begleiter muß auch Führer-Eigenschaften besitzen, die natürlich nicht in den Vordergrund treten dürfen; er muß mit dem Solisten gestalten und eine Einheit in der Aufführung hervorbringen, sei sie nun echt oder vorgetäuscht. Ich stelle mich immer genau auf den Solisten ein; es muß so klingen, als ob wir jeden Tag zusammen musizierten, trotzdem ich fast jeden Abend mit einem anderen musiziere und den betreffenden Solisten vielleicht erst am Konzerttage in irgendeiner Stadt kennen gelernt habe. Es muß eben immer ein Wurf sein. Man muß mit dem Sänger atmen, vorausahnen, ob er plötzlich schneller oder langsamer wird; auch ist es nicht immer der Fall, daß auf dem Podium genau so konzertiert wird, wie es in der Probe besprochen wurde, in der der Sänger oft nur markiert und sich für den Abend schont. Da muß der Begleiter eben manchmal vieles erraten. Wie ich schon sagte: Geistesgegenwart ist nötig. Dazu kommt noch, daß ich schon mit vielen ausländischen Künstlern musiziert habe, die nicht die landläufigen Sprachen sprechen, und mit denen ich mich daher überhaupt nicht verständigen konnte. Aber oft schlingt eben die Musik das Band der Verständigung und alles geht vortrefflich. Wahre Kunst wird eben von allen verstanden.